FRANK ARNAU

ARTA FALSIFICATORILOR — FALSIFICATORII ARTEI

În româneşte de GHEORGHE SZEKELY

BIBLIOTECA DE ARTĂ 28
Biografii. Memorii. Eseuri.

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1970

Ilustraţiile provin din arhiva autorului
şi din fototeca editurii Econ Verlag GmbH, Düsseldorf

Frank Arnau
KUNST DER FÄLSCHER — FÄLSCHER DER KUNST
Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten

(Traducerea a fost efectuată după ediţia revăzută şi completată de autor, apărută în editura Droemer-Knaur, München/Zürich, iunie 1964)

Pe coperta I:
PERUGINO: *Logodna Fecioarei* (fragment)
Caen, Musée de Peinture
RAFAEL: *Logodna Fecioarei* (fragment)
Milano, Pinacoteca di Brera
Pe coperta a IV-a:
FRANK ARNAU (fotografie)

Potrivit investigaţiilor conştiincioase ale specialiştilor în ale artei, Corot a creat aproximativ 3.000 opere. Dintre acestea, numai în SUA se află peste 5.000...

LA GRANIŢA DINTRE «VERITABIL» ŞI «FALS»
(ÎN LOC DE PREFAŢĂ)

Aplicarea unor criterii obiective în domeniul artei este deosebit de dificilă, întrucît avem de-a face cu manifestări subiective.

Creaţia artistică este individuală; critica de asemenea.

Deosebirea operei de artă de imitaţie se produce la istoricul de artă în sfera opiniilor, avînd caracter de interpretare.

Examenul obiectiv presupune existenţa unor metode de cercetare sigure. Analiza chimică şi examenul fizic furnizează valori măsurabile. Cele două metode de cercetare la un loc duc la rezultatul optim ce se poate obţine în cadrul limitelor pe care imperfecţiunea omenească le pune oricărei intenţii.

Este vorba nu numai de a deosebi «veritabilul» de «fals», ci de a determina în mod categoric şi veridic numeroasele forme intermediare. Treptele dintre original şi fals prezintă o mare varietate.

Creaţia artistică a avut parte deseori de colaborarea ajutoarelor sau a elevilor. În schimb, lucrări de atelier poartă deseori urmele mîinii maestrului. Artiştii îşi copiază ca replici propriile opere. Apar imitaţii, originale parţiale, originale pe alte originale. Sînt prelucrate sculpturi originale. Se produc falsuri înainte de a se ajunge la falsificarea completă. Graniţele se întrepătrund.

Căutarea unei definiţii clare este zadarnică.

Ar trebui spus, poate: *Falsificarea începe acolo unde se urmăreşte o înşelăciune; falsul este o lucrare care e dată drept altceva decît este în realitate.*

Aceasta s-ar încadra însă cu precădere în sfera dreptului penal; din punctul de vedere al dreptului civil faptul falsificării este greu de constatat. Un fals poate fi totuşi operă de artă. Să presupunem ca un caz extrem, că pe un original al lui Leonardo da Vinci s-ar trece altă semnătură. Ar fi un fals incontestabil, dar totuşi un Leonardo.

Tot aşa, opera de artă veritabilă a unui creator, mai slab cotat pe

piaţă, nu încetează a fi operă de artă pentru că, spre a i se mări preţul de vînzare, a fost semnată cu un nume mai răsunător. Este însă neîndoios că din această operaţie a rezultat un fals. Totuşi, delictul nu atinge, în nici unul din cazuri, esenţialul.

Definiţia falsificării şi a cazurilor sale limitrofe este valabilă atît pentru lucrările de pictură şi sculptură cît şi pentru creaţiile de artă aplicată şi de artizanat. Potrivit criteriului adoptat, este lipsită de importanţă împrejurarea dacă imitarea este totală sau parţială. «Prelucrarea» stilistică a unei sculpturi din goticul tîrziu într-una din goticul timpuriu este un fals în aceeaşi măsură ca şi încercarea de a transforma o pictură din secolul 16, într-una din secolul 14, prin repictări sau adăugiri.

Semnarea premeditată a unei opere cu alt nume decît cel al creatorului ei este un fals *cu înşelăciune.*

Cît de mult se întrepătrund limitele dintre «veritabil» şi «fals», ne-o ilustrează pregnant problemele legate de atelierele unor maeştri celebri. În «întreprinderile» lor lucrau numeroşi discipoli. Învăţau — şi creau. Maestrul colabora la operele elevilor săi. El concepea deseori compoziţia, îmbunătăţea lucrul făcut, perfecţiona opera terminată. Ce este un Van Dyck veritabil? Care este cuantumul de contribuţie personală — în procente — pentru ca o lucrare semnată Rembrandt să fie considerată o operă «veritabilă» a maestrului? La ce procentaj începe lucrarea să coboare la nivelul unei lucrări de atelier? Cine ar putea stabili cu precizie, centimetru pătrat cu centimetru pătrat, ce aparţine unei mîini şi ce alteia?

Este oare veritabilă vechea cupă de argint englezească dacă mai tîrziu, spre a se îmbogăţi ornamentaţia, bosajelor existente le-au fost adăugate altele, chiar în stilul epocii sale originare?

Cînd se transformă opera originală — în urma muncii unui restaurator care înlocuieşte părţile distruse sau le îndepărtează — într-o falsificare sau chiar o contrafacere?

Trebuie oare considerată un fals gravura trasă *azi* de pe placa originală — în lemn, oţel sau cupru —, pe presa originală, cu

culorile folosite iniţial şi pe hîrtia folosită iniţial? Munca efectuată *azi* în cursul unui asemenea procedeu nu diferă de cea de odinioară. Identitatea perfectă a uneltelor, a întregului material aşază copia de astăzi la nivelul celei originale. Copiile de atunci şi cele de astăzi n-ar putea fi deosebite. Cele mai noi metode de cercetare care utilizează reactivi din sfera produselor nucleare, ar avea, poate, şanse de a releva decalajul în timp. Poate! Dar chiar şi aşa — schimbă asta ceva în ce priveşte *opera în sine?*

Există mărci poştale, care sînt mai scumpe neştampilate decît obliterate, există însă în acelaşi timp mărci a căror valoare este mult mai mare cu ştampilă decît în stare nouă. O marcă de 12 Kreuzeri a poştei ducatului de Baden valorează cca 5 mărci vest-germane fără ştampilă, atingînd — prin obliterare — pînă la 6.000 mărci. Dacă marca va fi însemnată ulterior cu o ştampila contrafăcută, situaţia de fapt este clară. Ce se întîmplă însă dacă obliterarea se face cu ştampila veritabilă şi cu cerneala originală? În acest caz obliterarea este, neîndoios, «veritabilă» — cu toate acestea procesul nu este identic cu cel ce s-ar fi produs la vremea cînd ştampila poştală respectivă era efectiv valabilă. Deci, fals şi veritabil în acelaşi timp? Un fals veritabil — un veritabil fals?

Cum poate fi considerată o monedă de aur, bătută *după* emiterea cantităţii prevăzute dar cu ajutorul formei originale şi dintr-un aliaj identic sau chiar superior? Este acesta un fals?

Cînd este o mobilă «de epocă»? Ce parte din greutate, din suprafaţa exterioară şi interioară, din material trebuie să fie lucrare originală, pentru ca întregul să conteze ca piesă originală? În ce moment încetează mobila a fi «de epocă»? Unde se află în acest domeniu graniţa dintre «veritabil» şi «fals»?

Cum stau lucrurile cu porţelanul din Extremul-Orient? Mandarinul l-a pus pe ceramistul său să i-l ardă. Fiul mandarinului l-a obţinut de la fiul ceramistului tatălui său. Acest fiu a folosit pentru vasele sale acelaşi caolin, aceiaşi coloranţi, aceleaşi motive, aceleaşi forme. Iar fiul său a procedat la fel. Abia la a treia sau a

patra generaţie a apărut — poate! — o modificare. Sînt oare operele acestor trei sau patru generaţii «originale» ca epocă şi stil faţă de modelele iniţiale? Cînd este şi cînd nu mai este «veritabil» o lucrare, un obiect?

Toate acestea sînt menite a sugera infinita complexitate de probleme care se ridică în legătură cu falsurile.

Părerea potrivit căreia foţi falsificatorii acţionează mînaţi de dorinţa de cîştig este larg răspîndită. Dar tocmai în cazuri din cele mai importante s-au descoperit cu totul alt fel de mobiluri.

Unii artişti şi creatori adevăraţi, simţindu-se neînţeleşi, au creat opere «sub semnătura» unor mari maeştri şi au avut satisfacţia de a-şi vedea creaţia întîmpinată cu entuziasm...

Critica de specialitate nu recunoaşte drept opere de artă lucrările unor artişti contemporani executate în stilul unor epoci trecute. Merită însă de urmărit ce imnuri de slavă au dedicat unii specialişti *aceloraşi* obiecte, atîta timp cît ele erau socotite originale, «de epocă».

Puneţi-vă în locul artistului care, după ce a luptat în van ani de-a rîndul pentru glorie, o obţine dintr-odată semnîndu-şi opera cu un nume vestit... Admiraţia cu care este înconjurată acum opera sa se bazează numai pe efectul magic al numelui celebru.

La o asemenea aberaţie, artistul va reacţiona conform caracterului şi temperamentului său. Poate că va găsi satisfacţie să se declare autorul mult admiratei «capodopere clasice», bătîndu-şi astfel joc de experţi şi admiratori. Ce moment inegalabil este acela în care-i face de ruşine pe criticii de artă care-i calificau lucrările, cît timp purtau semnătura sa, drept diletante şi le laudă peste măsură acum, cînd le sînt prezentate sub numele unui maestru... Ce satisfacţie! Artistul înfruntă mulţumit şi împăcat rigorile legii. Şi recunoaşte nu numai cazul izolat aflat în dezbatere. Corifei ai istoriei artei, directori de muzee şi experţi audiaţi sub jurămînt sînt expuşi ridicolului.

Cu aceeaşi «mare competenţă» se demonstrează acum ad

absurdum contrariul faptelor dovedite înainte în mod «infailibil».

Este însă posibil ca artistul, care n-a urmărit iniţial decît să se afirme printr-un truc, să-şi valorifice în alt mod capacitatea de-acum recunoscută. Căci în oferte de a-şi converti în bani gheaţă priceperea de falsificator nu va duce lipsă.

Chiar de pe pereţii unor galerii de renume mondial trebuie să dispară adeseori tablouri nu mai puţin renumite. Socluri din numeroase muzee poartă doar urmele unor sculpturi «de maestru» care au trebuit îndepărtate de la locul lor de cinste şi mutate în pivniţă. În British Museum din Londra, bunăoară, un «sarcofag etrusc datînd de prin anul 500 înainte de Cristos» s-a dovedit a fi un fals din jurul anului 1880. Majoritatea falsificatorilor, şi nicidecum cei mai puţin înzestraţi, îşi exercită arta sau meseria — cum vreţi să-i spuneţi — din motive pur materiale. Este mai uşor să vinzi un Corot impecabil falsificat decît opera bună, veritabilă a unui necunoscut.

Falsificatorul de mare clasă stă mult deasupra meşteşugarului vulgar care aprovizionează comerţul internaţional cu antichităţi falsificate. El este un artist adevărat, atît din punct de vedere spiritual cît şi ca măiestrie. Şi nici nu se află în cea mai proastă tovărăşie: Michelangelo nu se dădea înapoi din faţa unor manipulaţii dubioase. Rubens «prelucra» din ordin superior, tablouri ale altor pictori şi executa copii la comandă. Andrea del Sarto a pictat, la comandă, un «Rafael».

Unde se termină munca copistului — unde începe cea a falsificatorului?

De ce s-au dedat acei artişti indubitabil atît de mari la practici atît de dubioase? Corespundea aceasta spiritului vremii, mai uşuratic? Sau dorinţei de a le fi pe plac marilor şi mai marilor zilei? Dacă un duce sau un cardinal aproba o înşelăciune, aceasta înceta de a mai fi? Ori cîştigul bănesc îi tenta totuşi pe maeştri?...

Un papirus egiptean dinaintea lui Cristos, păstrat într-un muzeu

din Stockholm, conţine indicaţii amănunţite asupra modului în care, din sticlă colorată turnată, se pot face imitaţii de pietre preţioase. Deci se falsifica şi cu 5.000 de ani în urmă... Din însemnările lui Seneca aflăm că pe vremea lui Caesar existau la Roma mai multe ateliere care falsificau pietre preţioase. Rhousopoulos menţionează perle false din perioada premiceniană.

Denumirile înseşi de «fals» şi «plagiat» sînt de dată recentă. În timpul Renaşterii aceste noţiuni erau încă necunoscute din punct de vedere juridic. Falsificarea de monede se pedepsea însă cu moartea încă înaintea erei noastre.

Totul se falsifică! Legături de cărţi, mobilă, carcase de ceasuri, covoare, cupe de argint, sfeşnice, mărci poştale, sarcofage, tiare, tablouri, lacăte, sculpturi, porţelanuri, gravuri, arme, costume, miniaturi, dantelă, note, manuscrise, documente, peceţi, tabachere, presse-papiers, inele, bani, hîrtii de valoare, monezi, ştampile vamale, timbre fiscale — pe scurt tot ce-l atrage pe colecţionar şi poate fi vîndut la un preţ mai ridicat decît cheltuielile de confecţionare.

Bibliografia oferă indicaţii amănunţite cititorului cultivat, interesat în mod deosebit de anumite probleme.

Întrucît o serie de lucrări folosite drept sursă de informare se suprapun tematic, a trebuit să renunţ la citate în subsolul paginilor, spre a nu îngreuna citirea cărţii. Anexa bibliografică cuprinde toate lucrările consultate, ca şi lucrările de specialitate similare. Citatele mai importante sînt urmate, în text, de numele autorului, astfel încît găsirea lor nu prezintă dificultăţi.

Această carte reprezintă o încercare de a cerceta istoria falsificării operelor de artă în toate ramificaţiile sale şi a explica obiectiv profanului cultivat acest domeniu atît de greu de cuprins.

Încredinţez cititorului cea de a 3-a ediţie, revăzută şi completată, cu convingerea că-l va ajuta să-şi ascută judecata cînd e vorba de a deosebi veritabilul de fals.

München, 1964, primăvara

FRANK ARNAU

I. ISPITA FALSIFICĂRII

Abstracţie făcînd de motivele de ordin psihologic, cîştigul bănesc constituie mobilul hotărîtor al falsificării. Partea leului revine de regulă negustorului sau mijlocitorului, căci falsificatorul nu prea are relaţii directe cu cumpărătorul particular, asemenea hoţului sau spărgătorului, care-şi plasează prada prin tăinuitor, lăsîndu-i cea mai mare parte a profitului. Trebuie, desigur, făcută deosebirea între comerciantul de bună credinţă, deci înşelat, şi pseudocomerciantul care participă la înşelăciune cu bună ştiinţă. Sînt «anticari» specializaţi care comandă obiectele ce urmează a fi falsificate. Uneori negustorul care operează cu falsuri recurge la «diviziunea muncii», punînd un copist bun să-i copieze un tablou pe care-l încredinţează apoi unui «specialist» care-l preface într-un «original».

Pentru desenul unui autor necunoscut care valorează douăzeci, cincizeci, în cazuri excepţionale poate o sută de mărci, el obţine, aplicînd o semnătură de maestru adecvată, de zece sau o sută de ori pe atîta. Dacă reuşeşte să-i atribuie astfel unui maestru un desen bun dar nesemnat, cîştigul de pe urma unei asemenea falsificări atinge sume de-a dreptul fantastice. În acest caz cheltuiala de muncă a falsificatorului semnăturii este minimă. Dacă este vorba însă de contrafacerea unei lucrări în întregul ei, atunci o capacitate artistică desăvîrşită, legată de un instinct sigur al stilului şi de stăpînirea mijloacelor tehnice sînt premize indispensabile ale reuşitei. Temelia existenţei comerţului de antichităţi în înţelesul său cel mai larg este pasiunea de colecţionar. Oscilaţiile modei pe de o parte, oferta şi cererea pe de altă parte determină formarea preţurilor. Se colecţionează din dragoste pentru frumos, din dorinţa de posesiune, ca investiţie de capital şi dintr-o mie de alte motive, de care ţin, nu în ultimul rînd, vanitatea, ambiţia, dorinţa de a se impune ca şi aceea de a cîştiga în prestigiu şi a-şi mări creditul personal prin valoarea celor colecţionate.

Pliniu cel tînăr a cumpărat o statuie corintică pentru că aceasta «atrage ochiul artistului şi-l delectează pe profan». Goethe a fost într-atît de mişcat de gravura lui Schongauer «Adormirea Fecioarei», văzută la Maria Einsiedeln, încît n-a mai putut scăpa de «dorinţa intensă de a avea o copie, spre a o putea privi mereu, oricîtă vreme s-ar fi scurs».

Obsesia, voinţa neînfrînată de posesiune şi dorinţa de nestăpînit de a putea numi al său un anumit obiect de artă îi duc pe unii la oferte astronomice la licitaţii, pe alţii poate la acte criminale — în funcţie, fireşte, de temperament.

Nevoia de acumulare este veche ca omenirea. Ea s-a dezvoltat probabil din instinctul primitiv de conservare al omului cavernelor, care strîngea în vremuri bune spre a avea pentru zile grele.

Vechii despoţi ai orientului colecţionau şi ei opere de artă, care erau strîns legate, din vremuri străvechi, de cult şi de istorie. Egiptenii şi babilonienii manifestau un gust pronunţat pentru ceea ce era considerat frumos. Grecii făceau încă din secolul V înaintea erei noastre «inventare de artă», întocmind liste ale obiectelor de valoare păstrate în temple şi în tezaurele acestora. Aceste colecţii timpurii de opere de artă, care constituiau proprietatea comunităţii, au reprezentat pentru pătura suspusă avută primul stimul în a-şi împodobi şi propriul cămin cu comori de artă.

Suveranii construiau splendide monumente de artă, fie pentru gloria lor proprie, fie pentru cinstirea zeilor. Palatele se împodobeau cu picturi şi sculpturi. Artemisa a ridicat pentru soţul ei Mausolos un gigantic mormînt la Halikarnas. Alexandru cel Mare şi-a comandat statuia lui Lisip şi portretul pictat lui Apelles.

Mithridates Eupator a strîns o mie de vase din aur şi argint şi a ajuns la o colecţie de două mii de cupe de onix şlefuit. Eumenes II a ridicat în anul 180 înaintea erei noastre vestitul altar din Pergam. El colecţiona lucrări de artă «mai vechi» iar fratele său Attalus II «picturi vechi» — o dovadă că deja în această epocă se strîngeau antichităţi şi «se copiau renumite picturi murale *vechi,* ce nu puteau

fi cumpărate».

În acele timpuri străvechi artistul plastic arareori era îngrădit, în creaţia sa, de probleme de ordin financiar. Astfel, Phidias a primit pentru statuia Athenei Parthenos (Athena, Acropole — dispărută) numai în aur 44 talanţi. Un talant cîntărind 60 mine a 436,6 grame, Phidias dispunea de 1.152,6 kg aur. Aurul fin se alia cu argint fin în proporţie de 1:0,153. Valoarea aurului obţinut de artist pentru Athena sa ar reprezenta azi cam 4,8 milioane mărci vest-germane! Dacă ţinem seama de faptul că pe vremea lui Phidias costul vieţii reprezenta doar o fracţiune din cel din zilele noastre, ajungem pentru această operă timpurie la o valoare reală pe lîngă care preţurile de azi ale operelor de artă apar ca nişte biete pomeni.

Întrucît aurul se alia întotdeauna potrivit baremului de stat iar la sculpturi el era la vedere, se putea verifica uşor dacă sculptorul Phidias s-a îmbogăţit cumva amestecînd metale mai ieftine. După ce s-a stabilit că această bănuială este neîntemeiată, unii suspicioşi au formulat împotriva lui acuzaţia de hoţie: ornamentaţia sculpturii ar cîntări mai puţin decît metalul nobil pus la dispoziţie. Nimeni nu s-ar fi gîndit să distrugă sculptura spre a putea dezminţi acuzaţia. Artistul şi-a invitat însă adversarii în faţa statuii şi... a pus să i se scoată învelişul de aur, în aşa fel că acesta a putut fi cîntărit! Greutatea a corespuns. Cu o prevedere înţeleaptă a celor ce urmau să vină, Phidias şi-a configurat în aşa fel opera din piatră şi aur ca învelişul greu de aur să poată fi scos uşor de pe corpul sculptat în marmură.

Archelaos din Macedonia i-a plătit lui Zeuxis pentru împodobirea cu picturi a palatului princiar un onorar care ar corespunde azi sumei de aproape jumătate de milion de mărci vest-germane... Cu şaptezeci de ani înaintea lui Cristos pasiunea de colecţionar l-a făcut hoţ şi tîlhar pe pretorul roman Caius Verres: el a răpit statuia lui Zeus din Syracuza, a furat comorile de artă ale templului Athenei şi statuia lui Apollo din Chios. Caesar a aprobat pentru două opere ale pictorului Timomachos din vremea

diadochilor — «Furia lui Ajax» şi «Medeea» — 80 de talanţi, iar statuia unui diadumen de Policlet a fost plătită cu nu mai puţin de 100 talanţi. Valoarea actuală poate fi uşor aflată conform calculelor de mai sus.

Sub domnia dinastiei Iulia-Claudia, o dată cu dragostea pentru lux a crescut şi patima de colecţionar a romanilor. Oligarhii se eternizau prin operele unor pictori şi sculptori bine plătiţi. Cererea era atît de vie, încît sculptorii, spre a putea face faţă comenzilor, produceau în serie corpuri de statui pe care trebuia aşezat apoi doar capul modelat după natură. Înaltul simţ artistic se manifesta în profilele nobile de pe monezi, care erau lucrate, ornamentate şi bătute cu tot mai multă fineţe. Aproape simultan cu apariţia monedelor a început şi falsificarea lor: cea aşa zicînd oficială, prin micşorarea conţinutului de metal preţios, şi cea vulgară, a imitatorilor, care nu băteau ci turnau piesele.

Se falsificau însă şi obiecte de artizanat căutate. În Apulia au început să fie imitate vazele etrusce mult cerute. Aceste vaze, din care s-au păstrat numeroase modele, au fost recunoscute curînd drept contrafaceri, căci falsificatorii, necunoscînd semnele limbii etrusce, au copiat inscripţiile vaselor originale, deformîndu-le pînă la nerecunoaştere.

O dată cu prăbuşirea imperiilor grec şi roman a decăzut şi arta lor. În prima jumătate a primului secol al erei noastre arta începe iar să se manifeste ca meşteşug, dar abia peste cinci sute de ani va deveni Sfînta Sofia din Constantinopole primul lăcaş al unei colecţii de obiecte de cult preţioase; treptat, treptat apar iarăşi trezorerii. Pe vremea lui Carol cel Mare începe din nou colecţionarea de opere de artă necontemporane — de antichităţi. Obiectele preţioase romane au ajuns, datorită cererii crescînde, la tot mai mare preţ. Falsificatorii au sesizat imediat conjunctura; ei au saturat piaţa cu imitaţiile lor. Încă din perioada precarolingiană a început comerţul regulat de relicve din Orientul Apropiat. După cîţiva ani falsificatorii au pus stăpînire şi pe acest domeniu aducător de cîştig.

În cele mai multe cazuri ei se mulţumeau cu o simplă inducere în eroare: ridicau artificial valoarea pe piaţă a lucrărilor de artă prelucrîndu-le întrucîtva şi înconjurîndu-le de legenda anumitor evenimente. Nu era suficient ca o cupă să fi fost lucrată artistic; ea mai trebuia şi învăluită în mit. În funcţie de cerere, din această cupă a băut fie Cristos la nunta de la Cana, fie Pilat din Pont la un ospăţ.

Între secolele X şi XII colecţionarea de opere de artă a înregistrat o stagnare. Abia monarhii din casa Valois au trecut de la acumularea pur cantitativă de aur şi argint iarăşi la colecţionare. Ioan cel Bun a fost unul din primii bibliofili importanţi; fiul său, Carol V cel înţelept, a înfiinţat în 1367 biblioteca Louvre. Ceilalţi fii ai lui Ioan — Ludovic de Anjou, Jean de Berry şi Filip de Burgundia — contau ca mecena ai Parisului, Angers-ului, Bourges-ului şi Dijon-ului. Aşa s-au născut treptat, pe lîngă Biserică, păzitoare a artelor, colecţiile puterii laice; pe lîngă însemnătatea iniţială, aproape exclusiv religioasă a obiectului de artă, s-a adăugat treptat preţuirea formei artistice şi a materialului.

Cel mai mare colecţionar a rămas însă, incontestabil, Biserica. Din motive de credinţă, ea a contribuit, neîndoios, la falsificări. În năzuinţa sa de a nu păstra pur şi simplu operele de artă ale culturii păgîne ci a le şi pune în slujba credinţei creştine, ea nu se dădea înapoi de la distrugerea unităţii unei lucrări de artă. Încă în secolul XV a avut loc reinterpretarea unui gliptic clasic, transformîndu-se o întrecere între Athena şi Poseidon în reprezentarea păcatului originar. Prin gravarea unei inscripţii în limba ebraică opera a căpătat interpretarea necesară. Întrucît slujirea credinţei justifica orice — un precursor al axiomei potrivit căreia scopul sfinţeşte mijloacele — acesta n-a rămas un caz izolat de falsificare a operelor de artă în interesul bisericii.

În Italia puternicele personalităţi ale Renaşterii omagiau arta laică. Papii Iuliu II, Leon X şi Paul II au pus bazele colecţiilor de comori de artă ale Bisericii.

Dar, falsificatori mai puţin rafinaţi au tras foloase nu numai din

pasiunea crescîndă de colecţionar ci şi din acumularea de monezi de aur. După cum relatează «Jüngere Achtbuch» al oraşului Speyer, în 1443 membri ai bandei «Stirnstosser» au suflat cu aur şi argint monezi străine retrase din circulaţie. Dacă aceste monezi «înnobilate» nu trezeau dorinţa de achiziţie a presupusului cumpărător, i se povestea că sînt arginţii pe care i-a primit Iuda pentru vinderea Mîntuitorului. Populaţia rurală era atrasă în mod deosebit de asemenea relicve.

Odată cu secolul XV (Quattrocento) începe epoca de glorie a mecenatului. Stăpîni ai unor bogăţii inepuizabile, aristocraţii dăruiau cu ambele mîini. Cosimo de Medici a pus bazele unei colecţii care în 1492, la moartea nepotului său Lorenzo, reprezenta cea mai mare colecţie de opere de artă de înaltă valoare. Chiar catalogul foarte incomplet al colecţiei Medici, păstrat sub forma unei copii din anul 1512, semnalează opere de o calitate, varietate şi număr care depăşesc orice imaginaţie. Palatul familial, vilele şi grădinile aduceau de fapt mai mult a muzee de artă; se găseau aici fresce, mozaicuri din Bizanţ, altare, tapiserii, mobilier de artă, sculpturi arhaice dintre cele mai nobile, din piatră, fildeş, lemn sau metal, cristale şi sticlărie, manuscrise şi picturi, intarsii, monezi, bijuterii de toate felurile, lanţuri, inele, lucrări în «niello», geme, camee cizelate în relief şi pietre gravate în adîncime («intaglio») — lucrări în aur şi argint din giuvaergeriile Florenţei...

Predilecţia extraordinară pentru operele de artă romane şi elenistice secătuia vizibil rezervele de lucrări veritabile, îndeosebi sculpturi, ale Romei şi Atenei. Cererea suplimentară o satisfăceau falsificatorii. Michelangelo însuşi a transformat un Cupidon recent creat într-unul antic; cel ce i-a dat comanda se numea Lorenzo de Medici. Şi dincolo de Alpi a început după 1460, sub semnul proaspătului umanism, colecţionarea de opere de artă de toate felurile. Şi-au cîştigat renume colecţia arhiducesei Margareta, guvernatoarea habsburgică a Ţărilor de Jos (1507-1530), a arhiducelui Ferdinand de Tirol în palatul Ambras lîngă Innsbruck

(mai apoi la Viena), şi mai tîrziu, în jurul lui 1600, colecţia împăratului Rudolf II la Praga. În Bavaria s-au remarcat ca colecţionari de artă ducii Albrecht V şi Wilhelm V, ca şi familiile de mari bogătaşi Fugger, Hainhofer şi Imhoff.

În Ţările de Jos au devenit colecţionari în primul rînd burghezii cu dare de mînă. Comercianţi ambiţioşi ca Jakob Engbrechtz, Rauwaert, Marten Kretzer şi Hermann Becker au înfiinţat galerii de artă importante. Colecţii strălucite au avut şi artiştii remarcabili ai vremii lor, Rembrandt şi Rubens. Ei erau nu numai pictori ci şi negustori, ceea ce contribuie poate la explicarea originii nebuloase a unor opere. Lucrări proprii, ale elevilor şi lucrări de atelier se amestecau deseori, căci nu odată hotărîtoare era cererea sau chiar nerăbdarea clientului.

O dată cu creşterea pasiunii de colecţionar preţurile urcau vertiginos şi, paralel, îşi desfăşurau măiestria falsificatorii de toate categoriile. A luat fiinţă o piaţă iar legea cererii şi ofertei a şi început să acţioneze. Opera de artă, făurită pînă atunci ca o lucrare comandată, a ajuns astfel obiectul tranzacţiilor comerciale. (Iniţial, artistul, ca şi meşteşugarul, crea după o comandă uneori foarte clar precizată. Biserica, ca şi despoţii mult înaintea ei, dădea comenzi cu scopuri bine definite. Chiar în perioada de trecere spre marii colecţionari artistul lucra rar din propriu impuls. Ideea de a crea de dragul creaţiei nu se născuse încă. Opera de artă, ca o proprietate dinainte comandată, precisă, ajungea doar în cazuri cu totul excepţionale obiect al negoţului.)

Marfa cea mai căutată fiind rară, preţurile urcau cu mare viteză. Una din primele «cotări» ale unei inegalabile opere de artă a acelei vremi se referă la cumpărarea «Mona Lisei» de Leonardo da Vinci. Francisc I al Franţei (1515-1547) a achiziţionat tabloul pentru suma de 4.000 scuzi, care corespunde, echivalat în argint, la cca 12.000 kg; recalculînd această cantitate am obţine o valoare reală pentru zilele noastre de 400.000 mărci. Abstracţie făcînd de incalculabila valoare artistică a «Mona Lisei», achiziţionarea tabloului ca investiţie de

capital ar fi fost o amară eroare de speculaţie: cei 4.000 de scuzi depuşi la valoare constantă cu o dobîndă de numai patru la sută ar da azi, cu dobîndă şi dobîndă compusă mult peste un miliard de mărci...

În afară de Leonardo da Vinci, Francisc I l-a chemat la curtea sa şi pe Andrea del Sarto, ca şi pe Benvenuto Cellini pe care l-a şi naturalizat. Del Sarto nu s-a dat în lături de la efectuarea unor copii cu caracter de falsuri, iar Cellini se lăuda cu îndemînarea sa de falsificator de monezi, ceea ce nu l-a împiedicat mai tîrziu să afirme că n-ar fi avut niciodată nevoie de aşa ceva.

Artiştii erau bine văzuţi la curţile domnitoare iar lucrările lor erau plătite scump. Cînd, în 1682, din însărcinarea Marelui Principe Elector, Fromantiou a plecat la Londra la o licitaţie de artă — probabil prima —, a constatat cu surprindere că numai colecţia de tablouri a lui Pieter Lely, pictorul de curte născut la Soest şi decedat la Londra, a adus o sumă de 1,5 milioane mărci actuale. Adam Andreas von Liechtenstein a cumpărat în 1692 tabloul «Triumful Morţii», atribuit lui Pieter Bruegel, pentru 1.000 guldeni, ceea ce corespunde azi unei valori de cca 70.000 mărci. (Originalul este, probabil, cel ce se găseşte în Muzeul Prado din Madrid.) La 14 august 1719 Watteau a obţinut la Paris 260 livre — cca 18.000 mărci — de la ducele de Orléans pentru o mică pictură intitulată «Opt personaje într-o grădină».

Prima mare casă de aucţiuni slujind exclusiv pentru licitaţii de artă a înfiinţat-o James Christie în anul 1766, în cartierul Pall Mall din Londra. Preţurile înregistrate sînt surprinzător de mici. Un portret datorat lui Holbein îşi schimbă proprietarul pentru 4 lire sterline şi 18 şilingi; un Tiţian ajunge la numai 2 guinee de aur. «Fumătorul» lui Teniers nu depăşeşte 14 şilingi. O asemenea subevaluare a unor lucrări de artă din cele mai bune este cu atît mai inexplicabilă, cu cît, spre deosebire de acestea, pentru o figurină de porţelan de Sevres s-au plătit sume a căror echivalenţă se ridică pînă la 1.000 de mărci actuale.

La o licitaţie la Christie, în anul 1778, preţurile manifestă o tendinţă de creştere. «Portretul lui Carol I» de Van Dyck se urcă la 215 guinee, «Adoraţia Magilor» de Rembrandt la 390, «Bunul păstor» de Murillo la 590.

O guinee din 1778 avea o putere de cumpărare corespunzătoare cu aproximativ 280 mărci de astăzi.

În Germania şi Austria achiziţiile colecţionarilor bogaţi au determinat o puternică creştere a preţurilor în aproape toate domeniile artei; căci mulţi reprezentanţi ai înaltei nobilimi şi ai aristocraţiei financiare — printre care în primul rînd prinţul Eugen de Savoia, familiile Liechtenstein, Schwarzenberg, Harrach, Schonborn, Czemin — şi-au transformat casele în adevărate colecţii şi muzee de artă. Exemplul lor a fost urmat mai tîrziu şi de Frederic cel Mare. În jurul anului 1830 fiinţau «numai în Austria (după Frimmel) cincizeci şi şase galerii de pictură».

Frederic cel Mare a cumpărat în 1755 «Leda cu lebăda» a lui Correggio cu 21.060 livre. Istoria acestui tablou este concludentă pentru soarta multor opere de artă: el a fost creat în 1530 şi achiziţionat în Spania, în 1603, pentru împăratul Rudolf al II-lea. În 1648 a fost luat şi dus la Stockholm; a ajuns mai tîrziu, prin intermediul reginei Cristina, din Suedia la Roma, în proprietatea a diferite familii nobiliare romane. Această operă a suferit mereu noi intervenţii şi modificări: astfel, «preacucernicul» Ludovic de Orléans a poruncit ca tabloul să fie tăiat în bucăţi şi capul Ledei distrus — din motive de ordin moral. Pictorul de curte Charles Coypel l-a reîntregit şi completat; de la el l-a achiziţionat apoi în 1755 Frederic cel Mare. În 1830 tabloul a ajuns în muzeul Kaiser-Friedrich din Berlin. Aici Leda şi slujitoarea din dreapta ei au primit capete noi. O bună treime a picturii a fost reînnoită sau adăugată în cursul timpului; cu toate acestea nu se poate vorbi de fapt de un fals, mai curînd de o denaturare parţială. Colecţia de tabachere de lux a lui Frederic cel Mare, care conţinea, după Nikolai, trei sute, iar după Tiebault chiar cinci sute «tabachere

preţioase», a fost evaluată la aproape două milioane taleri, ceea ce nu este de mirare, ştiindu-se că regele a cumpărat de la orfevrăria Fraţilor Jordan o tabacheră de prizat cu pictură pe email în valoare de 8.500 taleri, alta de 14.000 şi o a treia de 15.000 taleri.

Tot mai mulţi colecţionari particulari — de clasă mare, mijlocie şi pînă la urmă chiar cei mici — voiau să-şi ia partea din piaţa de antichităţi destul de limitată. Afacerile prosperau. Numărul negustorilor de artă creştea.

J. A. G. Weigel a început în 1755, la Leipzig, cu organizarea de licitaţii de artă. Casa sa a fost preluată de G. Borner. Ducele Karl August din Weimar şi ministrul său Johann Wolfgang von Goethe se numărau printre clienţii casei. În 1770 Artaria a înfiinţat la Viena o casă de comerţ cu obiecte de artă. Începutul secolului XIX marchează naşterea epocii muzeelor. Importante colecţii particulare fie se transformă în instituţii muzeale, fie îmbogăţesc muzee existente[1]. În timp ce întreaga Europă plînge după inestimabilele valori de artă pe care micul corsican le-a adunat de-a lungul marşului său triumfal şi le-a reunit la Louvre, la Paris se deschide în 1803 «Muzeul Napoleon».

În 1838 s-a deschis la Londra National Gallery, în 1857, Muzeele Victoria and Albert şi doar cu ceva mai tîrziu Muzeul de Artă şi Meserii la Viena; acestea au fost primele colecţii de artă aplicată din Europa.

Puterea lirei sterline şi puterea ludovicului de aur au făcut din Londra şi Paris centrele comerţului de antichităţi. Comorile familiei Colonna se vindeau la licitaţie la Londra, nicidecum la Roma, Florenţa sau Milano; tot aşa s-a întîmplat cu picturile Renaissance ale palatului Barberini, vîndute la Christie în 1805. În următoarele decenii piaţa obiectelor de artă s-a caracterizat printr-o formare

[1] Aici se cuvine să menţionăm că renumita colecţie a lui Samuel Brekner von Brukenthal a fost inaugurată la Sibiu în anul 1790 şi transformată în muzeu public în 1817, numărîndu-se printre primele muzee de artă din lume (n. tr.).

neunitară a preţurilor. Lucrările maeştrilor mult căutaţi mai tîrziu nu prea găsesc cumpărători. Obiectele de artă clasice ajung în rezervele muzeelor de stat şi orăşeneşti iar creşterea ofertei în acest domeniu aproape că n-are limite.

Preţurile de mai jos sînt calculate pe baza puterii de cumpărare a valutei respective în anul de care este vorba. O marcă în deceniul 1880-1890 avea o putere de cumpărare echivalentă cu cca 7,50 mărci vest-germane actuale, în deceniul următor cu 6,40, între 1900-1910 cu 5,2, între 1910-1920 — făcînd abstracţie de inflaţie — cu 4,3 mărci. Aceasta înseamnă că cele 130 milioane mărci pe care le-a cheltuit Anglia din 1880 pînă în 1890 pentru achiziţii de stat de opere de artă corespund unei valori actuale de 975 milioane mărci.

În 1889 tabloul «Pieter van de Broecke» de Frans Hals a atins la licitaţia Secrétan, la Paris, preţul (de azi) — de 88.000 mărci. «Un nobil în negru» — al aceluiaşi maestru — a obţinut în 1899, la Christie (Londra), 70.000 mărci, în valoarea actuală.

Influenţele modei provocau uneori variaţii temporare extreme ale preţurilor, în sus sau în jos. Ni se pare astăzi aproape de necrezut că în 1895, în magazinul de artă pe atunci încă destul de mic al lui Ambroise Vollard de la Paris, Rue Laffitte 150, au putut rămîne pe pereţi, ani de-a rîndul, lucrări ale lui Renoir, care nu găseau cumpărători la nici un preţ. Muzeul Luxembourg n-a vrut să primească nici ca dar «Madona cu pruncul» a lui Gauguin, pe care artistul i l-a oferit la întoarcerea sa din Tahiti. Ministerul de resort a refuzat de asemeni achiziţionarea tabloului «Doamna Morisot şi fiica ei» de Renoir. Cînd i s-a propus lui Cheramy să achiziţioneze un Cézanne, el a exclamat, surprins: «Cézanne?... Atunci de ce nu chiar un Van Gogh?»

«Curcanul alb» al lui Claude Monet s-a vîndut la Paris, în 1895, pentru 96 franci; cu douăzeci de ani mai tîrziu, acestei cifre i s-au adăugat trei zerouri. În 1898, o natură statică a lui Cézanne — despre care «marele cunoscător» Huysmans a spus: «Fructe strîmbe în vase bete» — a rămas nevîndută la un preţ înregistrat de 600

franci. Suma era destinată să-i dea posibilitate lui Gauguin, aflat în mari dificultăţi materiale, să se întoarcă de la Tahiti la Paris. Afacerea s-a încheiat numai cînd unui cumpărător nu prea interesat i s-a oferit şi rama de valoare, artistic cioplită. Aceluiaşi Cézanne i-a crescut valoarea, în ceva mai mult de două decenii, de cinci sute de ori. Preţul unei variante a «Catedralei de la Amiens» a lui Utrillo s-a urcat de la 120 franci în anul 1906, la 50.000 franci în 1919. Ambroise Vollard a cumpărat un Modigliani pentru 300 franci numai după o îndelungată chibzuinţă; în deceniul al treilea un nud al pictorului italian s-a vîndut cu 350.000 franci. Cumpărătorul a fost un compatriot al pictorului, pe nume Benito Mussolini.

Ca şi preţurile tablourilor, au crescut şi preţurile operelor de artă veche de toate felurile. Un mic relicvariu a urcat de la 5.000 la 121.000 mărci aur. Directorul Muzeului de artă aplicată de la Berlin, Otto von Falke, a aprobat pentru o cupă de cositor 33.000, iar pentru o farfurie ornamentală 26.000 mărci aur. Cele două licitaţii la care a fost pusă în vînzare, în 1911 la Berlin, colecţia de obiecte de artă aplicată a lui Adalbert baron de Lanna au adus global 1,42 milioane mărci aur. La cele două licitaţii de la Stuttgart în 1910, avînd ca obiect colecţia de grafică Lanna, se realizase deja o sumă de 1,32 milioane mărci aur iar la cele două licitaţii berlineze, în 1909/1911, peste 1,35 milioane.

Medaliile mici atingeau 16.000 şi 17.000 mărci aur; un medalion cu portretul lui Wolfgang Gamensfelder s-a vîndut cu 28.000, o cupă italiană de cristal de stîncă cu 71.000, o farfurie de Siena şi o cupă de sticlă de Siria cu cîte 41.000 mărci aur.

Formarea preţurilor picturilor marilor maeştri din a doua jumătate şi sfîrşitul secolului XIX poate fi ilustrată prin evaluarea operelor lui Corot. În 1873, «Nimfele şi faunii» s-a vîndut pentru 23.000 franci aur, în 1892 «La marginea pădurii» cu 101.000, în 1899, «Toaleta» cu 185.000, iar în 1912 «Singurătate» cu 350.000 franci aur. În 1910, Muzeul Orăşenesc Leipzig a achiziţionat «Torcătoarea» lui Leibl cu 75.000 mărci aur, «Cetăţuia» lui Bocklin cu 28.000, «Caii

valahi» al lui Schreyer cu 15.000, «Natură statică culinară» de Schuch cu 40.000, «Bocetul» lui Lovis Corinth cu 31.000 mărci aur. Aceste preţuri trebuie apreciate avîndu-se în vedere că o marcă aur a epocii echivala, ca putere de cumpărare, cam cu patru mărci vest-germane actuale.

Extraordinara concentrare de capitaluri la sfîrşitul secolului în mîna unor noi bogătaşi a făcut ca limitele preţurilor să devină inconstante. Pentru un pastel de Quentin de Latour s-a obţinut în 1912, la licitaţia Doucet la Paris, 600.000 franci aur, pentru «Bust de copil» de Houdon 430.000. Tabloul «Dansatoare la bară» de Degas, pe care primul cumpărător l-a obţinut cu 500 franci aur, şi-a schimbat proprietarul peste 28 de ani, la licitaţia Rouart, în schimbul a 435.000 franci aur. «Peisaj italian» de Corot, care la prima aucţiune Corot abia a atins 400 franci aur, a ajuns peste 40 de ani la 180.000 franci aur.

J. Pierpont Morgan a investit în colecţiile sale, între 1893 şi 1913, peste 60 milioane dolari aur; aceasta corespunde unei sume de aproape un miliard mărci vest-germane. În orice caz, aici se cuprinde şi incomparabila sa bibliotecă Renaissance. Valoarea actuală a colecţiei Morgan se estimează însă — el a făcut şi multe achiziţii eronate — la numai 600 milioane dolari.

Colecţiile Andrew Mellon, Mrs. Potter Palmer, Mrs. Peggy Guggenheim, Mrs. Isabella Stewart Gardner, Henry Clay Frick şi ale multor alţi amatori de artă, avînd mijloace aproape nelimitate stau, ca valoare bănească, în urma colecţiei Morgan; cu toate acestea ele se exprimă în dolari în valori cu cel puţin opt cifre, uneori chiar nouă.

Secretarul de stat al SUA Andrew Mellon a cumpărat în 1930/31 «Madonna Albă» a lui Rafael. Pentru această pictură păstrată odinioară la Ermitajul din Leningrad, el a plătit 1.166.400 dolari. Astăzi, pînza poate fi admirată la Washington, în National Gallery fundată de Mellon. Colecţionarul american de talie medie (!) P.A.B. Widener a cumpărat în 1911, din colecţia marchizei Lansdowne, o

splendidă pictură de Rembrandt, «Moara». Preţul înregistrat oficial a fost de 500.000 dolari. Unii experţi opinează că valoarea tabloului ar fi încă mult mai mare...

Este oare de mirare că asemenea preţuri i-au stimulat pe falsificatori la o producţie foarte intensă şi, în mod deosebit, la realizări realmente excepţionale?

Piaţa artei s-a mai înviorat şi prin creşterea numărului amatorilor de ceramică bună, de lucrări fine în aur şi argint, de mobile alese, sticlărie, fildeş sculptat şi alte antichităţi. Această conjunctură a dus, în mod aproape obligatoriu, la inundarea pieţii cu falsuri şi din aceste domenii. Faianţe medievale din Florenţa sau Faenza se plăteau chiar cu o jumătate de secol în urmă cu sume în mărci aur avînd cinci cifre. Două cahle din Salzburg au ajuns, la a doua licitaţie von Lanna de la Berlin din 1911, la peste 18.000 mărci aur. Pentru falsificatorii versaţi, ajutorii, mijlocitorii şi negustorii lor, asemenea lucrări de artă minoră constituie obiecte de imitaţie deosebit de rentabile. Nu mai puţin valabil este acest lucru în cazul sticlăriei nobile. Încă în 1882 licitaţia Hamilton, la care a fost prezentată înainte de toate sticlărie veneţiană, a realizat în total peste 8 milioane mărci aur, pentru unele cupe bogat ornamentate obţinîndu-se 41.000, 52.000 şi 71.000 mărci aur.

După al doilea război mondial, pentru mobilele artistice lucrate de marii «maeştri ebenişti» s-au plătit sume de-a dreptul fantastice. O masă de scris «secretaire» construită de Riesener pentru Marie Antoinette — după ce încă din 1882 s-a obţinut uşor pentru ea 92.400 mărci aur — a fost evaluată cu cincizeci de ani mai tîrziu la 1 milion mărci vest-germane. Mobilele executate de Le Brun şi David Röntgen au fost cotate cu sume asemănătoare. Ţări în dezvoltare ca Venezuela, Mexic, Brazilia, Peru, Argentina — spre a numi numai cîteva — au lărgit considerabil cercul colecţionarilor cu mare putere de cumpărare. Căci galeriile particulare, semistatale şi de stat vor să-şi demonstreze progresul cultural cu orice preţ, chiar şi cu unul exagerat.

Corespunzător accelerării extraordinare şi instabilităţii ritmului de viaţă, creşterea preţurilor pe piaţa artei a fost şi ea în ultimele patru sau cinci decenii mult mai pronunţată, mai intensă, mai inegală şi mai arbitrară decît oricînd înainte.

Parisul este iar, ca pe vremea marilor impresionişti, centrul artei, bineînţeles şi cu ajutorul unor «metode de propagandă», «moderne» şi deseori discutabile. Artiştii cuceresc gloria nu graţie creaţiei lor; renumele operelor «se confecţionează» prin folosirea unor abile trucuri de reclamă, creatorii acestora fiind prezentaţi drept nişte genii. Negustori şi asociaţii de negustori participă activ şi conştient la aceste manipulaţii. În momentul în care cei astfel lansaţi contează în închipuirea unei anumite pături snoabe şi avute drept artişti «ajunşi», boomul preţurilor începe.

Cu totul diferită este situaţia în domeniul artei vechi. Amatorii de obiecte preţioase au rareori şanse de a putea cumpăra la licitaţii sau la ofertele ocazionale din colecţii particulare. Tot ce este mai valoros din ce se scoate în vînzare dispare în galeriile de artă, de unde nu mai apare.

Condiţii deosebite, ca primul şi al doilea război mondial, pot frîna pentru o scurtă perioadă tendinţa de creştere a preţurilor. Obiecte provenite din regiuni ocupate sau devastate puteau exercita ocazional o presiune asupra preţurilor. Dar chiar colecţii mari, care-şi schimbau proprietarul în asemenea situaţii, găseau repede plasament, nelăsînd uneori nici o urmă. Şi preţurile continuau să crească. Curentele modei pot avea de asemeni ca urmare o prăbuşire a preţurilor. Aceasta nu atinge însă aproape niciodată operele de artă de reală valoare.

Astfel, biedermeier-ul a fost o tipică chestiune de modă pe piaţa artei, ca şi epoca Makart şi aşa-numitul «Jugendstil»; în orice caz, acesta din urmă a cîştigat în ultimul timp iarăşi teren.

Picturi, sculpturi şi alte antichităţi din epoci depăşite ca gust rămîn inevitabil în depozitele comercianţilor. Ele trec pînă la urmă

din magazinele de antichităţi în halele de vechituri. Colecţionarii nu se mărginesc a respinge stilul în sine, ei contestă pur şi simplu opera de artă.

Uneori se pot produce fluctuaţii de preţuri în urma slăbirii interesului cîte unui singur mare colecţionar specializat.

În cadrul comerţului de artă modernă există un puternic factor de incertitudine din cauza împrejurării că nimeni nu ştie, nici măcar cu aproximaţie, cîte lucrări sînt ţinute în rezervă de artiştii recunoscuţi, sau de negustorii lor de încredere. Cantitatea mărfii existente în ateliere este necunoscută. Se ştie, bunăoară, că divorţul doamnei Picasso de soţul ei a produs multă îngrijorare, întrucît numărul de lucrări ale maestrului aflate în proprietatea ei ar fi fost suficient să facă să se clatine eşafodajul de preţuri al Picasso-urilor. Pericolul a fost prevenit. Un Cézanne a atins la Londra, în octombrie 1958, cca 2,5 milioane mărci. Se spune, că un grup de interesaţi ar fi oferit pentru tabloul «Guernica» al lui Picasso, aflat în prezent în Statele Unite, suma de-a dreptul astronomică de 8 milioane mărci, fără ca oferta să fi întîmpinat bunăvoinţă. Lui Oskar Kokoschka i s-au plătit pentru lucrări comandate onorarii de cincizeci şi o sută de mii mărci vest-germane. Oraşul Frankfurt am Main i-a oferit lui Marc Chagall, pentru o pictură cu temă dată, un onorar de 200.000 mărci.

La o licitaţie la Galeriile Park-Bernet din New York, în noiembrie 1958, o natură statică cu flori de Henri Matisse s-a vîndut cu 270.000 mărci; pînă în 1937 această pînză se afla în Galeria Städel din Frankfurt am Main pusă la index de nazişti ca «artă degenerată». Negustorul de artă new-yorkez Victor Hammer a cumpărat la 1 decembrie 1938, la o licitaţie la Kirkeby, o pînză «atacată sumar în diverse puncte, de Renoir, cu culorile ce i-au rămas pe paletă», plătind 28.500 dolari. Pe pînză se aflau, fără legătură între ele, diferite schiţe de tablouri. Victor Hammer a tăiat pînză în opt bucăţi, le-a înrămat pe fiecare separat, obţinînd astfel opt mici schiţe de Renoir.

Cele opt fragmente de pînză au fost vîndute ca «schiţe Renoir»; suma totală realizată: 38.500 dolari.

Preţurile în creştere, oferta tot mai săracă în opere de artă şi antichităţi autentice, cercul de amatori în continuă lărgire (ţine de aşa-zisul «bon ton» să-ţi mobilezi casa «antic» sau să colecţionezi antichităţi ori artă modernă) constituie o tot mai puternică tentaţie de falsificare. Astfel au luat fiinţă — abstracţie făcînd de atelierele de la Paris, specializate în imitaţii ale marilor impresionişti, expresionişti şi ale unor pictori şi sculptori abstracţionişti mult apreciaţi — ateliere de falsificatori îndeosebi la Roma, ateliere care dispun de artişti de prima mînă, de toate mijloacele tehnice necesare şi de mijlocitori ce acţionează cu succes pe scară internaţională.

Un domeniu preferat al falsificatorilor îl reprezintă grafica modernă. Căci un original poate fi transpus foto-chimi-grafic, fără nici o dificultate, pe o placă de reproducere de pe care pot fi trase apoi copii pe orice presă de mînă, maşină tighel sau plană.

Mult mai puţin ispitesc la falsificare statuile din piatră, lemn, fildeş, metal, pietre semi-preţioase sau alte materiale, căci artişti de talia unui Dossena sau Bastianini se întîlnesc rar.

În măsură mică sînt tentaţi falsificatorii europeni de obiectele de artă din Extremul Orient. În schimb, exportul masiv de porţelanuri după modele antice ca şi de figurine de fildeş din oase de mamut — cu care piaţa este inundată mai ales de japonezi — creşte an de an. Bijuteriile vechi şi argintăria veche sînt un domeniu rentabil pentru falsificatori, avînd în vedere preţurile care se plătesc pentru asemenea obiecte. Vaze, cupe, plachete, platouri, statuete, flacoane şi alte obiecte din metale preţioase turnate, ciocănite, cizelate, gravate, boselate şi bătute sînt extraordinar de căutate. Argintăria veche germană şi engleză are un curs foarte ridicat. Întrucît obiecte de acest fel pot fi supuse unui sistem de verificare deosebit de sever, spre a înşela cunoscători de artă serioşi este necesară reala măiestrie a unui bijutier ca Ruchomowski, care a creat în jurul lui 1890 «tiara

lui Saitaphernes», un monarh din anul 200 înaintea erei noastre. Dar chiar şi acest fals de primă clasă şi-a văzut soarta pecetluită. Muzeul Louvre l-a cumpărat în 1896, pe baza unor «expertize absolut sigure», cu 200.000 franci aur. O examinare şi mai atentă a dovedit însă că este vorba de o imitaţie de o execuţie artistică remarcabilă. Bijuteriile vechi sînt atît de preţuite pe piaţa internaţională, încît falsificatorii se ocupă bucuros de confecţionarea de giuvaeruri stil rococo, baroc, gotic şi al unor epoci şi mai vechi. Specialişti produc podoabe etrusce, elenistice, romane şi bizantine. Întrucît, cunoscînd precis proporţiile aliajelor din epocile respective, îşi aliază ei înşişi aurul şi se bucură de avantajul unui bogat material de imitat, înşelăciunea poate avea sorţi de izbîndă.

Bijuterii de bună calitate din epoca romanică sau gotică timpurie se fabrică în Germania, ca şi în Italia, în serie. Întrucît numai montura se lucrează la maşină iar restul se face manual, pandantivele, cruciuliţele, medalioanele Sf. Gheorghe şi alte asemenea podoabe, prevăzute uneori cu emailuri mai grosolane, convenabile ca preţ, au un aspect plăcut. Fireşte, pentru cunoscători ele nu reprezintă nici un fel de pericol.

Cîmpul vast al ceramicii a cîştigat în cursul anilor o masă de colecţionari sau amatori practic de necuprins. Buna lor credinţă, care ar trebui mai degrabă considerată uşurinţă, înlesneşte falsificatorilor plasarea mărfii lor, majoritatea amatorilor mulţumindu-se numai cu semnul vizibil al autenticităţii: marca uneia sau alteia din fabrici. De aceea şi există peste tot, în proporţii de masă, olărie contrafăcută, înainte de toate porţelanuri.

Imitarea desăvîrşită a mobilelor vechi reprezintă pentru falsificator o muncă grea care-i aduce un venit relativ modest. Întrucît creaţiile de înaltă valoare ale maeştrilor tîmplari renumiţi din alte vremuri pot fi cercetate literalmente pînă la ultima încheietură, falsificarea unei mobile întregi răpeşte mult timp, este dificilă, dacă nu chiar imposibilă.

Pătura foarte îngustă de adevăraţi cunoscători ai tîmplăriei fine

clasice se exclude deci oricum din categoria cumpărătorilor, de aceea falsificatorul se şi mărgineşte, în majoritatea cazurilor, la «umflarea valorii» unei mobile mai mult sau mai puţin dubioase, mai mult sau mai puţin vechi. Numărul relativ mare al falsificatorilor din această ramură se explică prin cercul de cumpărători, care creşte vertiginos cantitativ şi scade în ce priveşte spiritul critic. Cumpărătorul mijlociu caută la o mobilă veche — mai ales în Franţa, unde «maestrul ebenist» a devenit echivalent cu noţiunea muncii manuale ridicate la perfecţiune — «semnătura de maestru» pirogravată. Falsificatorul ţine seamă de acest lucru, aplicînd mobilei o marcă oarecare. Se întîmplă astfel, nu arareori, ca un sipet sau o comodă din secolul XIX să fie prevăzute cu semnătura unui tîmplar de mobilă fină dispărut cu mult înainte.

În Franţa — ca şi în alte părţi — înfloreşte meşteşugul falsificării unor mobile «vechi autentice» prin asamblarea unor reuşite piese izolate din care — restaurate — rezultă o mobilă veche nouă.

Multe ateliere mari confecţionează mobilă stil «fidel originalului», fără nici o intenţie de înşelăciune. Printr-o serie de operaţii rafinate, falsificatorul poate preface o asemenea piesă într-o mobilă veche «veritabilă».

Merită menţionat, ca o curiozitate, că în noiembrie 1958 unei parizience necunoscute i s-a adjudecat la Christie, la Londra, o măsuţă plătită cu 35.000 lire sterline (cca 420.000 mărci vest-germane). Măsuţa era opera originală a maestrului Jean François Oeben, care a lucrat pentru Ludovic al XV-lea. Preţuri ca acestea înaripează imaginaţia — ca şi mîinile — falsificatorilor de mobilă.

Venituri mari la un risc mic şi cu muncă puţină le-ar oferi falsificatorilor imitarea monedelor şi medaliilor, dacă cercul de cumpărători n-ar fi atît de restrîns. Oricît ar părea de ciudat, ar putea fi valabilă părerea că dificultatea de a păstra în mod corespunzător monedele îi face pe mulţi amatori să se abţină de la

achiziţionarea acestora. O colecţie de monede reclamă mult spaţiu iar asigurarea ei necesită dulapuri blindate care sînt greu de transportat şi nu pot fi plasate oriunde. Cu totul alta este situaţia colecţiilor de timbre; în acest domeniu cîteva grame de hîrtie tipărită pot reprezenta o valoare care în monede ar cîntări multe kilograme.

Patria falsificatorilor de monede este Italia. Primele emisiuni romane sînt extrem de bine cotate. Dar falsificatorii italieni aprovizionează întreaga piaţă mondială şi cu monede greceşti şi de altă provenienţă.

Deosebit de productivi sînt falsificatorii de mărci poştale, care se ocupă nu numai de falsificarea mărcilor ci şi de cea a ştampilelor. Există timbre poştale care valorează 10 mărci fără ştampilă şi 6.000 obliterate. Această diferenţă de preţ constituie un puternic stimulent: cum să nu încerci să îngroşi propriu-ţi buzunar cu diferenţa, servindu-te de o ştampilă falsă? Apariţia lămpii de cuarţ şi a altor metode ştiinţifice de investigaţie a determinat un serios regres în domeniul falsificării ştampilelor. Se pare însă că există deja procedee care se sustrag cu succes şi celor mai noi mijloace de verificare, întrucît imitatorii au reuşit să realizeze o compoziţie a culorilor identică cu cea originală, ceea ce înseamnă că cele două obliterări dau aceeaşi imagine spectrală. Uneori, operîndu-se cu măriri foarte puternice, se pot constata abateri minime ale ştampilei false de la cea autentică. Foarte grea, în anumite împrejurări aproape imposibilă, este stabilirea falsului dacă s-au folosit în mod fraudulos ştampila veche *veritabilă* şi culori amestecate în mod corespunzător.

Alături de marele curent al falsificatorilor există şi poteca îngustă a traficanţilor escroci de instrumente de coarde. Constructori de viori din zilele noastre au găsit căi şi mijloace de a înzestra instrumente noi cu sonoritatea şi frumuseţea timbrului vechilor viori de maeştri. Secretul nu rezidă numai în formă, care se bazează pe vechile modele, ci şi în compoziţia lacurilor şi

verniurilor, hotărîtoare şi ele în formarea sunetului. Înşelarea cumpărătorului constă în majoritatea cazurilor în aplicarea etichetelor unor mari maeştri: o vioară de Cappa este «promovată» dintr-odată la rang de Stradivarius. Falsificarea viorilor se efectuează mai puţin în atelierele meseriaşilor fiind mai degrabă opera negustorilor corupţi. Întrucît reetichetarea unei viori italiene din epoca de trecere de la secolul XVIII la XIX şi transformarea sa, în acest fel, într-un Stradivarius, Ballestrieri sau Guarneri «veritabil» este totuna cu transformarea a 1.000 mărci în 100.000 sau 200.000 mărci, sectorul instrumentelor de coarde oferă elementelor lipsite de scrupule posibilităţi fantastice. Şi aceasta cu atît mai uşor, cu cît în nici un alt domeniu al artei nu domnesc atîta confuzie şi nesiguranţă printre specialişti, o concepţie atît de generoasă asupra cinstei şi atîta credulitate la cumpărători.

În ciuda perspectivelor de succes variabile, în ciuda unui raport nu întotdeauna optim dintre munca investită şi venitul realizat, falsificarea de opere de artă şi antichităţi oferă cîştiguri de asemenea amploare, încît imitatori vor exista întotdeauna. Falsificatorii care acţionează din alte motive decît profitul nu fac decît să întregească imaginea de ansamblu.

Examinînd fenomenul falsificării în sine, nu trebuie să se uite că, secole de-a rîndul, opera de artă — care a luat naştere din iscusinţa meşteşugărească unită cu spiritul creator — era creată fără năzuinţa spre originalitate, numai de dragul ei însăşi. Maestrul era ascuns în spatele operei sale. Abia în timpul Renaşterii, după timide încercări în epoca gotică, a început să se afirme personalitatea artistică. Tendinţa spre originalitate a învins principiul, valabil înainte, al imitării marelui model, în ale cărui variante realizate de cei ce-l urmau îşi găsea exprimarea numai influenţa mediului înconjurător modificat.

Un maestru de o cinste necontestată ca Johannes Tauler, călugăr dominican şi mistic, dă într-una din predicile sale, ţinută în jurul

anului 1330, următorul sfat: «Un pictor bun, care vrea să picteze, pentru el însuşi, un tablou frumos, priveşte întîi cu atenţie un altul bine făcut şi desenează pe panoul său toate punctele şi liniile aceluia şi reproduce apoi imaginea, cît poate de fidel». Desigur, Tauler introduce corectivul «pentru sine însuşi», totuşi ignorarea totală a Eului creator este perfect vizibilă. Leonardo da Vinci a pornit probabil primul pe căi noi, atît în domeniul criticii cît şi al observării. În tratatul său de pictură el demonstrează cu surprinzătoare claritate că în pictură nu există o copie egală în valoare cu originalul, nici un număr infinit de copii, aşa cum este cazul operelor tipărite. Pictura glorifică numai pe creator şi numai aşa rămîne preţioasă şi unică. Unicitatea sa o ridică deasupra ştiinţelor, care sînt răspîndite peste tot. Leonardo respingea orice reproducere, şi dispreţuia orice imitaţie: «Stultum imitatorum pecus».

Această concepţie a fost deschizătoare de drumuri în ce priveşte aşezarea artistului pe aceeaşi treaptă cu opera sa şi, depăşind şi această etapă, ridicarea omului creator deasupra operei pe care a creat-o.

Concepţia potrivit căreia copierea nu era numai acceptată ci chiar admirată a supravieţuit totuşi încă multă vreme după Leonardo.

Ridicarea maestrului deasupra operei sale, emulaţia, lupta pentru a ajunge în primele rînduri, pentru a fi recunoscut şi a cîştiga glorie şi bani au dus la anumite fenomene care nu mai aveau nimic comun cu o întrecere artistică admisibilă şi care au degenerat în intrigării reprobabile. Mari creatori se înjoseau pentru mărirea renumelui lor pînă la a deveni curteni; Correggio a «lichidat» o lucrare a lui Rafael cu cuvintele: «Anch'io son pittore»; Matthias Ensinger a înscris pe una din lucrările sale aceste cuvinte provocatoare: «Fă după mine».

În timp ce Pieter van Laer, un artist suprasensibil, şi-a pus capăt zilelor pentru că Wouwerman copiase operele sale, artişti mai

combativi reacţionau cu revoltă, nu cu resemnare.

Pictorul francez Pierre Mignard, a cărui operă capitală este pictura de pe cupola bisericii Val-de-Grâce din Paris, a pictat spre mijlocul secolului XVII o «Magdalena pocăită», imitînd desăvîrşit tehnica şi stilul lui Guido Reni, decedat cu cîţiva ani în urmă. După ce a preparat cu grijă tabloul în spiritul epocii respective, l-a vîndut el însuşi unui colecţionar parizian. Cu riscul pierderii reputaţiei sale şi a banilor obţinuţi i-a trezit cumpărătorului — prin intermediul unui mijlocitor de încredere — îndoieli în privinţa autenticităţii tabloului. Serios îngrijorat, colecţionarul a cerut părerea pictorului şi expertului Charles le Brun. Expertiza acestuia, pronunţată după un studiu îndelungat, a confirmat că «Magdalena pocăită» este indubitabil opera lui Guido Reni.

Mignard i-a făcut proprietarului tabloului o vizită şi a recunoscut falsul, fără să găsească însă crezare. Cumpărătorul şi-a închipuit că Mignard ar regreta afacerea pentru că ar fi primit ulterior o ofertă mai avantajoasă. Încredinţat de capacitatea sa de a-l imita perfect pe Guido Reni, Mignard s-a îngrijit, prudent, de posibilitatea constatării falsului. După ce cumpărătorul a refuzat oferta lui Mignard de a-l revinde opera falsificată cu acelaşi preţ pe care l-a plătit pentru pretinsul Guido Reni, pictorul a scos din buzunar o sticluţă de terebentină, a umezit o cîrpă şi a şters părul Magdalenei sale. Dedesubt a apărut o pălărie de cardinal cu semnătura lui Mignard.

Dacă colecţionarul s-a despărţit după această demonstraţie de tabloul său nu ne este cunoscut. Cronica contemporană asupra întîmplării nu ne mai stă la dispoziţie; doar o povestire a lui Christoph Martin Wieland mai aminteşte de ea.

Poate nu este eronată presupunerea că Le Brun ar fi depistat, ce-i drept, falsul, a preferat însă să atribuie tabloul — a cărui înaltă calitate nu putea fi contestată — decedatului Guido Reni decît să certifice că paternitatea unei asemenea capodopere îi aparţine lui Mignard aflat în viaţă. Căci Charles le Brun era nemăsurat de

invidios. El n-a ezitat, astfel, să deterioreze pe ascuns, cu un vernis dizolvant, picturile elveţianului Josef Werner, care lucra la Curtea lui Ludovic XIV, urîţindu-le cu totul. Regele l-a şi părăsit pe artistul elveţian aflat pînă atunci în graţiile sale.

A admira şi a respecta falsul ca operă de artă corespundea spiritului epocii Renaşterii, care punea alături, pe acelaşi plan şi cu drepturi egale, omorul prin otrăvire şi eroismul, religia şi profanarea, ascetismul şi goana fără scrupule după plăceri.

Pietro Summonte povesteşte, cu o candoare ce poate fi acceptată numai cunoscînd modul de gîndire al acelei vremi, cum într-o zi un comerciant flamand i-a împrumutat pictorului Colantonio, care a ţinut să-l studieze mai profund, un portret foarte reuşit al lui Carol, duce de Burgundia. Cel setos de cunoştinţe a copiat tabloul ce-i fusese încredinţat cu o asemenea precizie, încît copia nu mai putea fi deosebită de original. Colantonio i-a înapoiat negustorului copia în locul originalului. Omul din Flandra n-a observat substituirea pînă ce Colantonio i-a mărturisit coţcăria, din mîndrie, din vanitate. Colantonio a fost maestrul lui Antonello da Messina. Şi acesta a încercat, în tinereţe, să imite tehnica picturilor flamande pe care a avut ocazia să le cunoască la Curtea de la Neapole. Antonello, Colantonio sau alţi pictori din sudul Italiei, ale căror încercări în acest sens au fost încununate de succes, au avut parte de un solid renume.

Despre Terenzio da Urbino, care a păşit în lumea celor drepţi în 1620, biograful Baglione scria cu 22 ani mai tîrziu că artistul din Urbino a fost unul din acei pictori care urmăreau ca tablourile lor nou pictate să treacă drept capodopere vechi. Terenzio murdărea pînzele şi le încadra în rame cît mai deteriorate. El repicta originale neterminate sau prost executate după gravuri remarcabile. «El se pricepea să amestece culorile în aşa fel, încît lucrarea arăta în final ca şi cum ar fi realmente veche şi de valoare». După ce termina de pictat, înnegrea tablourile prin afumare. Aplicînd straturi de lac de diferite culori le dădea o anumită patină, iar ramelor, prin răzuirea

pe alocuri a stratului aurit, un aspect ca şi cum ar avea o vechime de un secol. Cînd i-a picat o dată în mînă o ramă fin sculptată, bogat aurită, Terenzio a folosit-o pentru încadrarea unei Madone cu figuri copiată după o veche gravură. Opera i-a reuşit atît de bine, încît a fost admirată drept una veritabilă. Încurajat de acest succes, falsificatorul a îndrăznit să plaseze tabloul eminenţei sale Cardinalul Montalto, stăpînul şi binefăcătorul său, prezentîndu-l drept un Rafael veritabil. Abia cînd înaltul prelat a arătat «Madona» unor specialişti a ieşit adevărul la lumină. Terenzio şi-a pierdut şi Madona şi slujba, dar n-a suferit nici o sancţiune. Noţiunea de «falsificare a operelor de artă» era încă necunoscută din punct de vedere juridic.

În această atmosferă de şarlatanie artistică a crescut Michelangelo. Cînd învăţătorul său, Domenico Ghirlandajo, i-a dat, potrivit obiceiurilor vremii, să copieze un cap datorat unei mîini de maestru, ucenicul a făcut o lucrare atît de perfectă că schiţa nu mai putea fi deosebită de original. Cumpărătorul de mai tîrziu se considera posesorul fericit al unui original, deşi n-avea decît o copie.

Căci Michelangelo îşi păstrase cu sfinţenie originalul. N-a reuşit însă să ţină secretul pentru sine. S-a lăudat la atelier că a reuşit să copieze atît de desăvîrşit un desen, încît copia a fost considerată a fi originalul.

Unul din elevii lui Ghirlandajo aduse tărăşenia la cunoştinţa cumpărătorului; acesta alergă la şcoala de pictură, reclamînd pentru sine originalul. Michelangelo negă.

Cele două desene puse alături, nimeni nu se declară în stare a deosebi copia de original. Michelangelo îşi «afumase» şi-şi «învechise» cu grijă copia, astfel încît nici ca vechime ea nu se putea distinge de original. El singur putea să le deosebească. În sfîrşit el înapoie originalul.

Condivi, un contemporan al lui Michelangelo, scrie că această întîmplare «a făcut să crească mult renumele» elevului.

Dacă cumpărătorul ar fi putut bănui că cu trecerea vremii o copie făcută de mîna lui Michelangelo va fi considerabil mai preţioasă, n-ar fi stăruit atîta, probabil, să i se restituie originalul datorat altei mîini...

Nu ne sînt cunoscute desenele implicate în această joacă de-a falsificarea. Se pune însă întrebarea, unde s-ar putea afla azi originalul şi copia? Eşti tentat să presupui că oricare din ele — fie că una sau alta sau ambele s-au păstrat — este venerată ca un desen al lui Michelangelo.

Dacă atunci nu s-a putut deosebi desenul original de imitaţie — cum ar mai fi posibil acest lucru astăzi! Graniţele dintre permis şi nepermis, dintre imitaţie, pastişă, copie, replică şi fals au rămas incerte.

Pictorul, sculptorul şi istoriograful de artă italian Vasari povesteşte: Federigo, Duce de Mantua din casa Gonzaga, admiră într-o zi în palatul Medici din Florenţa un portret al Papei Leon X de Rafael. El îşi manifestă astfel stima nu numai faţă de pictor ci şi faţă de stăpînul casei, căci în splendidul tablou erau înfăţişaţi, alături de Sanctitatea Sa, şi Giulio de Medici şi Luigi de Rossi.

El admiră tabloul cu atîta insistenţă, încît gazda, urmînd legile nescrise ale politeţei exagerate din vremea aceea, îl făcu cadou oaspetelui.

Cei doi se înţeleseră ca pictura, îngrijit ambalată, să fie trimisă ulterior la Mantua.

Imediat după plecarea ducelui, Ottaviano de Medici căută căi şi mijloace spre a-şi putea păstra minunata pînză a lui Rafael. El îl chemă la sine pe Andrea del Sarto, a cărui frescă «Botezul lui Cristos» din Chiostro dello Scalzo de la Florenţa era considerată demnă a fi pusă alături de o operă a lui Rafael sau Leonardo da Vinci. Andrea del Sarto a acceptat comanda de a copia portretul Papei. Copia a ieşit atît de perfectă, încît nu mai putea fi deosebită de original şi nici acesta de copie. Ducele de Mantua primi cadoul generos cu o imensă bucurie, care se tulbură abia cînd află prin

omul său de încredere, pictorul Giulio Romano, despre festa ce i s-a jucat. Cînd însă pictorul îi declară: «Preţuiesc acest tablou nu mai puţin decît dacă s-ar datora lui Rafael însuşi, dimpotrivă, îl preţuiesc mult mai mult, căci depăşeşte firescul ca un om de talent să reuşească a imita într-atîta maniera altuia!» — ducele rezervă copiei un loc de onoare în colecţia sa.

Întîmplarea este corect zugrăvită de Vasari. În liniile sale generale, amănuntele nu concordă însă cu datele ce pot fi dovedite. Spre a demonstra odată, pe baza unui exemplu concret, cît de mult se poate abate de la faptele iniţiale redarea unor evenimente istorice, fie-mi îngăduit a reproduce aici materialul documentar: în 1524 Federigo Gonzaga nu era decît conte. A fost ridicat la rangul de duce abia în 1530.

El nu i-a vizitat pe Medici din Florenţa în 1524. Rugămintea de a i se ceda portretul papal n-a făcut-o el ci Pietro Aretino.

Comanda de a executa copia după originalul lui Rafael n-a dat-o Ottaviano de Medici, ci Papa Clement VII, înainte Giulio de Medici.

Portretul papei pictat de Rafael se află la Florenţa, tabloul executat de Andrea del Sarto la Neapole. La mijlocul secolului trecut în Italia se mai discuta cu aprindere care dintre cele două lucrări este cea autentică şi care cea imitată. Napolitanii revendicau pentru portretul Papei Leon X *al lor* calitatea de a fi un Rafael original şi calificau portretul Papei Leon X de la Florenţa drept copie. Dar cercetarea originii şi drumului parcurs de cele două opere a dovedit fără umbră de îndoială că pictura florentină este cea datorată lui Rafael. Mai tîrziu tabloul aflat la Neapole a putut fi recunoscut ca o lucrare a lui Andrea del Sarto şi după pensulaţie, ca şi după alte semne de recunoaştere empirice. Imitatorul perfect a avut poate motive scuzabile pentru procedeul său, cel care i-a dat comanda şi-a înşelat însă oaspetele.

Pictorul şi istoricul de artă Joachim von Sandrart relatează în lucrarea sa «*Academia germană a Artelor, Arhitecturii*, *Sculpturii şi Picturii etc.*» — apărută în 1675, această am putea spune «pioasă»

impostură artistică:

«Într-o mănăstire italiană, unul din cele mai frumoase tablouri ale lui Paolo Veronese a fost negociat în taină cu călugării datorită rarităţii sale, de către cîţiva francezi însărcinaţi de rege; după ce au pus să se facă o copie bună a tabloului, spre a-l substitui originalului, călugării au vrut să-l expedieze pe acesta regelui în schimbul unei importante sume de bani. Republica Veneţia a fost însă avertizată la vreme, mănăstirea invadată pe neaşteptate chiar în timpul împachetării, iar călugării surprinşi asupra faptei, pentru care au şi fost aspru pedepsiţi. Pentru ca aşa ceva să nu se mai repete iar călugării să aibă mereu vie în minte această faptă ruşinoasă, au trebuit să se mulţumească cu copia de ei comandată, originalul fiind transferat şi expus în Palatul San Marco».

Sculptorul lombard Guglielmo della Porta (decedat la Roma în 1577) furniza la comandă busturi de marmoră «antice». El i-a vîndut chiar Papei Iuliu III o duzină întreagă de busturi de împăraţi romani, pe care a trebuit însă să le ia înapoi, după ce colaboratorii săi credincioşi l-au denunţat. Un negustor spaniol i le-a cumpărat totuşi pînă la urmă. Nici autorul acestor falsuri n-a suferit vreo condamnare, morală sau materială. Pictorul şi cioplitorul în piatră P. Giacomo Alari şi-a luat ca pseudonim numele de «Antico», căci a imita opere de artă nu era deloc dezonorant.

Isabella d'Este, marchiză de Mantua, îi scria ducelui Francesco Gonzaga că două statui de bronz pe care le cumpărase de la maestrul Rafael drept opere de artă antice s-au dovedit a fi falsuri. Trezorierul ei, Carlo Ghisio, a încercat să recupereze suma plătită înapoind cele două statui. Maestrul Rafael a refuzat însă să satisfacă cererea. Marchiza a solicitat expertiza unor sculptori ca Lorenzo şi a anticarului G. P. Columba, pe care i le-a prezentat lui Rafael. Acesta a contestat însă dreptul şi capacitatea specialiştilor de a aprecia cele două statui.

Prin aceasta el poate fi considerat precursorul acelor negustori

care de-a lungul secolului şi pînă în zilele noastre resping orice expertiză ce le este nefavorabilă — în orice caz nu întotdeauna cu succesul maestrului Rafael.

O categorie deşi restrînsă dar cu atît mai interesantă de falsificatori se recruta din rîndurile colecţionarilor induşi în eroare. Avînd în vedere că mulţi dintre aceşti colecţionari-falsificatori au temeinice cunoştinţe asupra stilurilor artistice şi un dezvoltat spirit critic, ştiu destul de multe despre arta restaurării şi cunosc — dintr-o experienţă de mulţi ani — practicile comerţului de artă, realizează bune imitaţii şi excelente falsificări, reuşind să le şi plaseze relativ uşor în cadrul relaţiilor lor cu anticarii. Că maeştrii realmente mari ai picturii au creat mereu imitaţii este un adevăr de necontestat:

Rubens a pictat în repetate rînduri tablouri ale unor pictori dispăruţi de mult, adică tablouri istorice, printre care şi unul după un model contemporan, care poartă în mod fals chiar monograma AD (Albrecht Dürer), şi anume portretul medicului Paracelsus (originalul se află azi în Muzeul de la Nancy). Pînza lui Rubens (azi în Muzeul Regal din Bruxelles) depăşeşte totuşi în aşa măsură modelul, încît este greu să se vorbească aici despre un fals în înţelesul propriu al cuvîntului, mai ales că nici n-a existat intenţia unei înşelăciuni.

În gravura sa în acvaforte «Alungarea zarafilor din Templu», Rembrandt a copiat figura lui Cristos dintr-o gravură în lemn a lui Dürer, care a trăit cu un secol înainte.

La rîndul său, Dürer se inspira din lucrările lui Jacopo de Barbari, Mantegna şi Giambellino. Numeroşi artişti italieni renumiţi s-au lăsat în schimb influenţaţi de Dürer, bunăoară Rafael în tabloul său «Lo Spasimo di Sicilia». Bineînţeles acestea nu constituie falsificări în sensul unei şarlatanii de artă.

Rafael şi-a pictat tabloul de tinereţe «Lo Sposalizio» (Logodna Fecioarei, 1504) sub puternica impresie a unei picturi a maestrului său Perugino (Pietro Vannucci din Perugia, născut în jurul anului

1445, mort în 1523), care avea aceeaşi temă; este de înţeles că opera lui Rafael seamănă mult, în ce priveşte compoziţia, cu cea a învăţătorului său. Deosebirile dintre cele două lucrări învederează raportul dintre maestru şi elev, respectiv dintre generaţii.

O serie de tablouri ale pictorilor Nicolaes Maes, Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Aert de Gelder, Gérard van Eeckhout şi ale altora s-au transformat încă la începutul secolului XVIII în opere ale lui Rembrandt, în aşa măsură că o întreagă generaţie de scrupuloşi cercetători ai creaţiei rembrandtiene şi-au închinat viaţa delimitării cît mai exacte a lucrărilor originale de cele pastişate. Întrucît multe lucrări atribuite lui Rembrandt se datorau efectiv celor numiţi mai sus, determinarea precisă a provenienţei nu era deloc o sarcină uşoară, cu atît mai mult cu cît nici Rembrandt însuşi nu-şi era întotdeauna egal, nu întotdeauna atît de mare ca atunci cînd a creat acel «Portret al lui Jan Six» din 1650, la vederea căruia pictorul şi scriitorul Eugene Fromentin a exclamat, cutremurat: «Ce pictor ar fi în stare să picteze un portret ca acesta?». Nu trebuie de aceea exclusă posibilitatea ca lucrări mai slabe ale lui Rembrandt să fi fost atribuite altor maeştri.

Eroarea şi înşelăciunea acţionează uneori în strînsă unire: Portretul de femeie al lui Cima da Conegliano din Muzeul milanez Poldi-Pezzoli reprezintă foarte probabil modelul original al unui dubios desen Dürer din anul 1508, aflat în Colecţia de grafică de la München.

Monograma desenului trezeşte bănuiala îndreptăţită de a fi contrafăcută. Lord Gathorne Hardy posedă o variantă în peniţă a pretinsului desen Dürer de la München, variantă publicată în 1908 drept un original de către «Dürer Society». Istoricul de artă Lippmann n-a inclus desenul münchenez în lucrarea sa «Corpus der Dürer-Zeichnungen» (Colecţia desenelor lui Durer). Desenul *poate* fi o lucrare a lui Dürer, căreia i s-a aplicat, ulterior, spre a i se mări valoarea, de către altă mînă, monograma. Este însă tot atît de posibil ca atît desenul cît şi monograma să fie false...

II. ARTA FALSIFICATORILOR

Expunerea de mai jos a metodelor de lucru ale falsificatorilor, descoperite după laborioase cercetări, ar putea constitui pentru profanul interesat, pentru colecţionar şi poate chiar pentru specialist un sprijin în trasarea graniţei între autentic şi fals. Pe orice iubitor al artei îl tentează, probabil, să arunce odată o privire în culisele falsificării. De cîte ori a fost posibil cu oarecare certitudine, am prezentat şi metodele de creaţie specifice unor artişti de renume. Acestea ar putea oferi chiar unor cercetători profesionişti anumite criterii de comparare.

OPERE DE PICTURĂ

Pentru a realiza un tablou «vechi», falsificatorul poate aplica patru metode diferite:

a) Folosirea unui tablou vechi veritabil, pictat pe lemn, pînză sau metal, îndepărtînd, parţial sau integral, vechea imagine. În mod obiectiv, rezultă o pictură nouă, în întregime sau în parte, pe un suport vechi.

b) Utilizarea unor materiale vechi, necorespunzătoare însă epocii efective de origine; acestor materiale falsificatorul trebuie să le dea, prin diverse metode de tratare, un aspect «de epocă».

c) Folosirea unor materiale vechi, care au servit iniţial unor scopuri cu totul diferite: de exemplu, din spatele unui dulap vechi se face un panou pentru o pictură, o ţesătură veche se întinde într-o ramă cu pană sau plăci vechi de aramă pentru acoperiş, netezite cu grijă, se folosesc ca suport al picturii.

d) «Învechirea» unor materiale mai mult sau mai puţin recente.

Orice ar vrea să imite, prima grijă a falsificatorului trebuie să fie procurarea materialului. În funcţie de maestrul sau de şcoala căreia

urmează să-i fie atribuită imitaţia, trebuie contrafăcut şi suportul imaginii; grundul şi vopselele trebuie să se apropie cît mai mult de amestecurile vechi, ale căror reţete sînt cunoscute. Partea de muncă şi de atenţie ce revine asigurării acestor premise elementare creşte şi scade o dată cu preţul a cărui obţinere se urmăreşte pentru falsul produs.

Problema materialelor odată rezolvată, începe munca artistică propriu-zisă: concepţie proprie, pastişă sau compoziţie conformă unei teme date din elemente izolate ale mai multor lucrări originale.

Un capitol deosebit de interesant al studiului falsurilor este *pastişa* («Pasticcio»). Aici falsificatorul ia fragmente din diferite picturi ale aceluiaşi maestru şi le reuneşte, în stilul acestuia, creînd un tablou «nou» al acestui maestru. Examinate numai din punctul de vedere al stilului, aceste pastişe pot fi cu greu identificate ca falsuri, mai ales dacă falsificatorul cunoaşte bine particularităţile pictorului imitat care-i este apropiat şi în timp şi ştie ce amănunte îi sînt necesare pentru «noul» tablou. Astfel, de pildă, numeroase pastişe au fost fabricate din lucrările lui David Teniers cel Tînăr şi Jan Steen, chiar în timpul vieţii lor. În asemenea cazuri, de mare importanţă sînt examenele material-tehnice.

Deci, falsificatorul trebuie să stăpînească atît ştiinţa materialelor, cît şi un solid *meşteşug artistic.*

Dacă la cercetarea lucrării sale s-ar găsi o substanţă intrată recent în uz, pe cînd tabloul său se pretinde a proveni din secolul trecut, falsul ar fi dovedit fără echivoc.

Tot aşa, apariţia unei arhitecturi străine de epocă într-un tablou *poate* fi un indiciu al falsificării, nu trebuie însă să fie neapărat: deseori picturi pe lemn din goticul tîrziu, din şcolile germane şi olandeze, prezintă deja elemente arhitectonice şi ornamentale în stilul Renaşterii italiene.

La Dürer şi Isenbrandt se întîmplă frecvent, dimpotrivă, ca fundalul arhitectonic să-l constituie construcţii în stil romanic. Aceasta dovedeşte o concepţie istorico-romantică trezită de curentul

umanist.

Există, ce-i drept, reţete şi formule chiar din epoca bizantină veche, totuşi multe tehnici, instrumente şi prepararea a numeroase culori, lacuri, răşini şi uleiuri au fost ţinute în cel mai sever secret. De aceea reţetele pe care le-am moştenit au o valoare doar relativă. Pare, pe deasupra, mai mult ca sigur că unele vechi tratate de pictură conţineau intenţionat indicaţii menite să inducă în eroare. Doreau, probabil, să evite ca experienţa acumulată de-a lungul a mulţi ani de muncă încordată să fie divulgată într-un manual.

La început domnea principiul atelierului, al învăţăturii şi însuşirii strict individuale şi al instruirii prin corectare de către maestru.

Faptul că vechile tratate de pictură sînt nu numai extrem de rare dar că bibliotecile şi arhivele le pun la dispoziţie numai unor cercetători verificaţi îngreuiază mult activitatea falsificatorilor. Ei trebuie să se mulţumească cu retipăriri ulterioare, care interpretează deseori greşit denumirile şi expresiile textelor originale. Greşeli de traducere mai diluează în plus conţinutul oricum foarte tulbure al formulelor şi reţetelor iniţiale.

În afara tratatelor originale şi a retipăririlor, descrieri amănunţite ale tehnicilor vechi de pictură şi ale materialelor folosite în diferitele epoci clasice se găsesc şi în literatura de specialitate mai nouă. Lucrarea de specialitate a lui Max Doerner, «Materiale de pictură şi utilizarea lor», Stuttgart 1954, reeditată de prof. Toni Roth, a servit drept ghid şi pentru o parte a explicaţiilor cuprinse în cartea de faţă.

Ştiinţa contemporană a lărgit considerabil cunoştinţele noastre asupra materialelor folosite de artiştii medievali. Lucrări necontestat originale ale unor mari maeştri, ale elevilor lor, ale atelierelor şi contemporanilor lor au fost cercetate cu microscopul şi supuse analizei spectrale, spre a determina cu precizie natura şi calitatea suportului picturii, a grundului, a culorilor şi verniurilor, încît astăzi ne sînt cunoscute caractere distinctive sigure. Rezultatele

acestor cercetări nu prea sînt însă disponibile în totalitatea lor nici măcar falsificatorului de o înaltă calificare profesională.

Pentru imitarea unei picturi pe lemn bizantine sau din trecento, falsificatorul va găsi prescripţii precise de pictare în lucrarea deja menţionată («Trattato della pittura», cca 1390) a lui Cennino Cennini. Arta bizantină a apărut în secolul VI şi a apus abia după mijlocul secolului XV. Picturile perioadelor sale timpurii sînt cele mai valoroase şi, din această cauză, cele mai interesante pentru falsificator; ele sînt însă cel mai greu de imitat, atît ca material cît şi ca stil.

Pentru contrafacerea unor creaţii din timpuri atît de străvechi o problemă deosebit de dificilă este cea a panoului de lemn. Dacă de plăci de lemn din epoca gotică se mai poate face rost într-un fel, mai vechi decît acestea se pot găsi în cazuri extrem de rare. Chiar dacă se poate obţine cînd şi cînd lemn din unele construcţii datînd din goticul timpuriu, aceasta nu înseamnă nicidecum că el provine chiar din etapa iniţială a construcţiei, căci lemnul fiind materialul de construcţie cel mai supus degradării în timp, se înlocuieşte de repetate ori de-a lungul secolelor. Deosebiri de vechime reprezentînd decenii sînt greu de depistat, dar cele de secole se constată mai uşor.

Procurarea de plăci de metal din acele epoci este practic imposibilă. Iar «învechirea» artificială se poate detecta relativ mai uşor tocmai cînd este vorba de metale. Grundul vechilor picturi pe panouri de lemn este format din straturi conţinînd săpun şi uleiuri. Din cauza verniurilor pe bază de ulei, picturile se întunecau cu timpul atît de mult, încît astăzi creează uneori impresia unor urme de arsuri. Verniul se freca cu buricul degetului mare. Rezultatul acestei munci nu poate fi înlocuit de nici un fel de maşină. Folosirea unor uleiuri de calităţi foarte deosebite scurta însă viaţa acestor opere de pictură, create cu preţul unei munci atît de laborioase.

Grundul unui tablou se realizează cu mari dificultăţi, căci deficienţele modului de lucru primitiv nu se prea pot imita cu toată

consecvenţa.

Maeştrii acelor vremuri îşi frecau culorile cu clei, leşie, ceară şi tempera de ou. În compunerea imaginii, ei se supuneau întocmai unor reguli precis stabilite în ce priveşte tonalităţile ce redau carnaţia. Verdele îl aplicau pînă şi în umbrele roşii. Rigiditatea vopselelor după uscare comporta pericolul ca întreaga suprafaţă a tabloului să se fisureze. Spre a preveni deteriorarea prin crăpare, artiştii protejau imaginea acoperind-o cu verniuri închis colorate, cu conţinut de smoală. În pictura pe panouri de lemn s-a aplicat şi tehnica «al fresco» a picturii murale, iar pentru elemente decorative foiţe de aur. Uneori erau folosite şi aliaje de metale nepreţioase.

Imitarea picturilor pe lemn (icoanelor) bizantine şi a celor italiene din secolul XIII şi începutul lui XIV este dificilă; ea reclamă foarte mult timp şi o capacitate excepţională de transpunere stilistică.

Cel mai vechi manual de reţete de vopsele este probabil manuscrisul Lucca din secolul VIII. Lucrarea se ocupă de prepararea culorilor vegetale, a substanţelor pentru aurit şi a baiţurilor de ulei şi descrie aşa numita «Pictura translucidă» pe bază de folii de cositor.

Celor mai vechi indicaţii privind miniaturile, anluminurile, culorile pe bază de ulei şi de albuş-alaun aparţin şi recomandările lui Heraclius (tot din secolul VIII e.n.). În «Mappae Clavicula», un manuscris apărut, după cum se presupune, în secolul XIII în provinciile veneţiene din Terraferma, se găsesc îndrumări cu privire la prepararea culorilor de encaustică, legate cu clei. O importanţă deosebită are «Hermeneia» de Dionysos, mai cunoscută sub denumirea «Manualul de pictură de la Muntele Athos». Această operă fundamentală, din care au învăţat generaţii de pictori, pare să dateze din jurul anului 1350. Originalul s-a pierdut; din copii rezultă clar că este vorba de un compendiu de iconografie şi tehnică picturală bizantină. Potrivit indicaţiilor lui Dionysos, grundul picturilor bizantine din prima epocă se compunea din gips şi clei,

prelucrate cu săpun şi ulei. Reţete amănunţite tratează metodele de aurire, compoziţia tonurilor pentru pictarea carnaţiei ca şi executarea elementelor decorative. Formulele se referă cu precădere la pictura murală. În ce priveşte grundul pentru pînze, tratatul indică o compoziţie din clei, săpun, miere şi gips, frecată cu ou. Proporţiile acestui amestec autorul le lasă la aprecierea pictorului. Pentru amestecul verniurilor el recomandă folosirea spirtului. Formule speciale de preparare sînt date pentru lacurile, care pot fi obţinute amestecînd în proporţie de 1:1 cleiul şi ceara saturată de leşie.

Lucrări contemporane oferă de asemeni informaţii preţioase. Astfel, la Duccio di Buoninsegna, primul mare pictor al şcolii din Siena, se vede un prim grund verde închis aplicat peste fondul alb de gips, aşa cum este indicat de altfel, sub numele de proplasmos, şi în lucrarea lui Dionysos. Peste întregul tablou se aşterne apoi carnaţia reliefată cu alb de plumb, ocru şi cinabru. Umbrele cele mai adînci fiind dispuse spre margini, prosplasmosul prezenta efecte de transparenţă, ceea ce producea o impresie aproape tridimensională. Roşul obrajilor şi buzelor primea ulterior un ton mai închis. Sprîncenele, pupilele şi ridurile adînci, aplicate cu «capul mortuum», constituiau straturile superioare; veşmintele se pictau înaintea carnaţiei.

Lacurile deveneau lucioase prin frecare. Sub numele de «Cera Colla» ele erau folosite, ca şi gălbenuşul, ca liant. Spre deosebire de această tehnică numită greacă sau cretană, icoanele vechi ruseşti prezintă o pictură cu gălbenuş, puternic reliefată cu alb, în care predomină verdele şi roşul, ca culori de amestec, şi tonurile de ocru.

Rigiditatea picturii italiene din secolele XII şi XIII, acea caracteristică denumită manieră greacă sau bizantină, începe să cedeze locul — prin Cimabue (decedat în jurul lui 1302) — unei concepţii diferite, occidentale. Acest proces s-a desăvîrşit apoi cu Giotto (între cca 1266 şi 1337). Asupra tehnicii acestuia ne dă

indicaţii Cennino Cennini. În manualul lui se găsesc şi îndrumări cu privire la modul de degresare a unui panou de lemn.

Este pentru prima oară cînd este subliniată necesitatea ca panoul de lemn destinat a fi pictat «să fie complet degresat». Sînt descrise cu toată amănunţimea pregătirea materialului, încleierea repetată şi întinderea în continuare a pînzei. Pe suprafaţa deja foarte durabilă obţinută în acest mod se aplica un grund de gips-clei format din straturi succesive subţiri. După o muncă dificilă de netezire, lua astfel naştere panoul alb care urma să fie pictat.

Falsificatorul care ar vrea să urmeze chiar numai în parte procedeul indicat aici fragmentar, nu şi-ar vedea munca răsplătită. Dacă ar înlocui însă aceste operaţii obositoare şi de durată cu o tehnică mai simplă, ar uşura constatarea falsificării.

Pînza, chiar tratată potrivit descrierii lui Cennini, îmbibată adică cu clei fierbinte, acoperită iar cu clei de amidon, zahăr şi gips pentru astuparea porilor şi apoi cu un grund de ulei, totuşi n-a putut rezista acţiunii timpului. Sfaturile sale în ce priveşte grundul de aplicat pe panou sînt încă, în mod surprinzător, excelente şi pentru zilele noastre. Acelaşi lucru se poate spune şi despre reţetele, neîntrecute pînă azi, ale Tratatului Cennini referitoare la lucrările manuale de aurit.

Pentru pictura în tempera se folosea gălbenuşul de ou, amestecat cu sevă de mlădiţe de smochin şi diluat cu apă. Cennini recomanda să se recurgă la ouă de găini de oraş, căci «gălbenuşul acestora este mai deschis la culoare şi mai potrivit».

La executarea compoziţiei se schiţa întîi arhitectura, urmau veşmintele şi la sfîrşit carnaţia. În felul acesta tonurile cele mai intens colorate cîştigau o luminozitate deplină. Ele se aplicau direct pe fondul alb. Desenului ulterior, de obicei conturat uşor cu un verde rupt, îi urma colorarea cu «verde veronez» accentuat cu repetate tente plate în alb. Ruperea verdelui-Verdaccio se obţinea adăugîndu-se prin frecare negru-alb-ocru. Ochii, nasul, gura şi ridurile se subliniau cu o culoare de contur.

Efectele de umbră rezultau din aplicarea mai pronunţată a «verdelui de pămînt veronez». Trei gradaţii de culoare erau folosite pentru redarea carnaţiei:

Roşul deschis, sinopele, asemănător cinabrului din Asia Mică, dădea, temperat cu alb — sub numele de «cinabrese» — tonul de bază luminos.

Tonul cel mai închis se obţinea adăugîndu-se la cinabrese, cu multă economie, alb.

Tonul intermediar rezulta din amestecarea în părţi egale a primului cu ultimul.

Cu tonul luminos artistul picta masele luminoase. Porţiunile de tranziţie erau lucrate cu tonul intermediar, iar tonul cel mai închis revenea umbrelor verzi, prin care se străvedea culoarea de dedesubt, contrastînd cu masele luminoase alb-roşietice. Drept tonul cel mai intens colorat servea cel mai închis, pentru a se rupe cu maximum de efect pe verdele complementar de dedesubt. Roşul avea mai puţin efect în lumină, întrucît, fiind puternic acoperit cu alb, pălea în raport cu verdele care se străvedea.

La pictarea carnaţiei se începea cu aplicarea roşului intens al obrajilor şi buzelor. Tonul de carnaţie cel mai închis, obţinut din alb şi roşu, rămînea cu jumătate mai deschis decît roşul plin al buzelor. Întrepătrunzîndu-se, culorile erau aşternute unele peste altele, în repetate straturi de tuşă. Efectele finale constituiau luminile puse cu alb aproape pur şi umbrele cele mai adînci, mergînd pînă la negru pur. Degradeul draperiilor se realiza tot în trei tonuri.

Chiar şi falsificatorul care operează cu maximum de competenţă în ce priveşte materialele şi cu reală măiestrie artistică, întîlneşte în domeniul extrem de limitat al unei singure culori o problemă insolubilă:

Ocrul natural «Cinabrese» (sinope) a dispărut de pe paleta pictorilor pe la sfîrşitul Evului Mediu. El nu are un înlocuitor care să dea la analiza spectrală aceeaşi imagine. Absenţa acestui colorant din tablouri atribuite vremurilor în care sinopele era folosit,

constituie un indiciu al falsificării.

A picta după vechile reguli ale picturii în tempera cere un efort incomparabil mai mare decît tehnica actuală a *picturii în ulei.*

Înainte, pericolul dizolvării primelor straturi de culoare obliga la o mare prudenţă în luarea culorii pe pensulă, care trebuia totuşi să aibă din belşug vopsea foarte fluidă spre a permite o aplicare rapidă, cu o apăsare minimă, peste stratul ce trebuia acoperit, fără a-l vătăma pe acesta. Închiderea tonului unei culori putea fi realizată numai prin suprapuneri încrucişate de tuşă, făcute cu vîrful pensulei. Întrucît *pictura în tempera,* ca orice tehnică cu apă, presupune un grund deschis pentru obţinerea efectelor luminoase, adîncimile modelate constituiau probleme greu de rezolvat. După aplicarea unui clei de pergament ca vernis intermediar, panoul trebuia să se usuce întîi foarte bine spre a putea fi acoperit apoi cu «Vernice liquida», compusă în general din ulei de in şi sandarac. Denumirea de sandarac a fost menţinută şi pentru răşina de sandarac de astăzi, deşi aceasta, în compoziţia sa actuală, este inutilizabilă pentru pictura tempera. Probabil pe vremea aceea cu acest nume era denumită o altă substanţă.

Materialul de bază îl formează o răşină extrasă din crestăturile cojii arborelui nord-african Callitris quadrivalvis. După cum relatează Cennini, pentru producerea verniurilor se folosea şi uleiul de in care era lăsat să se densifice la soare pînă ajungea la jumătatea volumului său iniţial.

Prin tonurile lor roşietice aceste glazuri, asemănătoare lacurilor, confereau mai multă căldură picturilor în tempera, altfel cam seci. Spre a obţine o suprafaţă absolut netedă, verniurile se frecau fin cu mîna pe suprafaţa tabloului. Prin colorare, ele ajungeau să aibă aspectul glasiurilor.

Mai tîrziu au început să fie folosite, îndeosebi pentru draperii, vopselele de ulei, carnaţia pictîndu-se în continuare în tempera. Se afirmă că Giotto ar fi realizat unele picturi numai în ulei, dar Cennini nu menţionează acest lucru.

Cunoaşterea excepţională a substanţelor colorante, modul lor de preparare, temeinica execuţie meşteşugărească şi travaliul propriu-zis pictural, extrem de laborios, au dat tablourilor în tempera din această epocă o trăinicie neîntrecută de nici o altă tehnică şi egalată de foarte puţine. Această tehnică s-a dovedit eficientă şi la picturile murale.

Ca o variantă trebuie amintită pictura *a secco,* în care se lucrează cu coloranţi pe bază de ou, aplicîndu-se cu buretele gălbenuşul diluat cu apă. Această metodă era utilizată şi la lucrările cu aplicaţii de aur ce se executatau pe un suport de «pămînt verde de Verona».

Arta şi tehnica picturii lui Giotto, descrise de Cennini, şi-au făcut simţită influenţa nu numai în Italia, ci au pătruns şi în sudul Franţei, în Spania şi pînă în zona oraşului Köln (Colonia). Substanţa şi tehnica sa, care-şi trag obîrşia încă din surse bizantine, se regăsesc aici în operele maestrului Wilhelm (atestabil la Colonia între 1358 şi 138O).

Caracterul deosebit al acestui mod de lucru al vechilor italieni i-a stimulat pe pictori pînă în timpurile moderne. La Marées ca şi la Böcklin şi la mulţi alţii pot fi întîlnite variante ale tehnicilor descrise de Cennini.

Falsificatorul poate imita numai parţial materialele de lucru pe care le-au folosit vechii maeştri.

Ţesăturile vechi nealbite se deosebesc de cele de dată mai recentă atît prin urzeală cît şi prin bătătură. Primele nu sînt apretate, nu au clei de amidon, nici adaosurile minerale şi substanţele chimice care se folosesc azi pentru a da materialului aspectul unei calităţi mai bune. Pentru a putea utiliza un material textil din altă epocă, fie ca suport propriu-zis al picturii, fie ca strat textil intermediar pentru legarea altor straturi, falsificatorul trebuie să-l fiarbă şi să-l albească la soare. Dar cu cît face operaţia mai temeinic, cu atît mai uşor poate fi descoperit. Iar dacă nu fierbe materialul suficient, reziduurile apar la analiza chimică.

Presupunînd că i-ar fi reuşit să procure materiale vechi pentru straturile de gips-clei, el tot trebuie să le adauge amidon, zahăr şi gips de producţie mai recentă, întrucît aceste materiale, spre deosebire de clei, nu le poate prepara aşa cum o făceau vechii maeştri.

După aplicarea grundului şi răzuirea suprafeţei ca să fie complet netedă, el stă în faţa dificultăţii de a usca absolut uniform masa de acoperire întrepătrunsă. O înfierbîntare forţată sau coacere în cuptor ar duce la fărîmiţare. Singura ieşire rămîne folosirea unor lianţi sau sicative străine de materialele utilizate, ce pot fi uşor descoperite. Nici încălzirea penetrantă cu raze infraroşii nu dă rezultate mai bune.

Cu cît mai «veritabilă» vrea să pară imitaţia, cu atît mai multe dificultăţi are de învins falsificatorul. Cu timpul, rezistenţa sa faţă de tentaţia de a simplifica modul de lucru va slăbi. El îşi va simplifica viaţa — dar şi sarcina specialistului de a constata falsul.

Tehnica în tempera s-a asociat în Germania, relativ timpuriu, cu pictura în ulei. Această îmbinare a picturii tempera şi a picturii în ulei n-a conferit tablourilor nici durată, nici gingăşie armonioasă.

Majoritatea încercărilor de a descoperi o nouă tehnică au dat greş. Reţeta lui Baldovinetti, care recomanda topirea la un loc a gălbenuşului de ou cu Vernice liquida prin încălzire, a fost un eşec pentru că din răsfierberea vopselei a rezultat o masă cleioasă.

Toate străduinţele au eşuat din cauză că nu se cunoştea încă modul de producere, de altfel nu deosebit de complicat, a emulsiilor.

Pentru ţările occidentale cea mai importantă dintre cărţile de reţete de pictură este «Schedula diversarium artium», scrisă în jurul anului 1120 în mănăstirea Helmershausen de lîngă Paderborn, în Saxonia inferioară. Autorul pare a fi fost călugărul artist Rudger care, după cum se mai obişnuia încă în vremea aceea, şi-a adăugat numele grecesc Theophilos. Falsificatorul găseşte la Theophilos toate cunoştinţele profesionale importante, începînd cu aplicarea pe

placa de lemn a grundului din clei, gips, lut de pipă şi cazeină, trecînd prin prepararea pînzei şi pînă la pictarea pe foi de cositor. Călugărul îl instruieşte şi în ce priveşte formulele importante ale picturii tempera, vorbind, bunăoară, despre folosirea răşinii de cireş, precum şi a albuşului bătut pentru culorile deschise şi pentru picturile de dimensiuni mai mari, nu numai pentru miniaturi, aşa cum se proceda pînă atunci. El descrie minuţios tehnica prin care se pot obţine umbre adînci aplicînd un fond verde, şi accente luminoase dînd carnaţiei un ton alb-rozaliu. E cazul să menţionăm aici că, într-o scrisoare adresată lui Bocklin, datată 14 ianuarie 1867, Lenbach indică o reţetă de tempera care conţine răşină de cireş. Unele tablouri ale lui Bocklin par a indica că acesta a urmat sfaturile lui Lenbach. El fierbea răşină de cireş, în părţi egale, cu astragal şi clei de peşte. Înainte de răcirea compoziţiei i se adăuga spirt, spre a o feri de descompunere. Vopseaua rămînea însă solubilă în apă şi puţin rezistentă la acţiunea agenţilor atmosferici.

În tratatul său cu privire la tempera, Theophilos vorbeşte despre aplicarea de verniuri intermediare, şi anume despre faptul că anumite uleiuri, răşini şi verniuri colorate dădeau un glasiu, ducînd la o tehnică mixtă. În ciuda amănuntelor cuprinse în lucrarea sa, Theophilos, ca şi contemporanii săi, ştia destul de puţin despre materiile prime pe care le propunea. «Ulei» era «ulei», ceea ce însemna că se punea pe picior de egalitate uleiul de măsline ce se usucă greu, cu uleiul de in ce se usucă repede.

În ce priveşte modul de lucru cu verniurile, continua să fie în vigoare regula frecării acestora cu buricul degetului mare, înainte, în timpul şi după aplicare.

Utilizarea vopselelor de ulei în scopuri meşteşugăreşti era cunoscută în Germania şi Flandra, probabil şi în Italia, înainte de 1400. Fraţii van Eyck au folosit primii pictura în ulei în scopuri artistice, au revoluţionat din temelii metodele folosite pînă la ei şi au făcut din pictura în ulei tehnica secolelor următoare. Noua tehnică de pictură s-a impus cel mai greu în Italia; încă prin 1470 marii

mecena italieni trebuiau să se adreseze unor pictori flamanzi dacă voiau să obţină tablouri în ulei.

Hubert van Eyck s-a născut în Maaseyck în jurul anului 1370 şi a murit la Gand la 18 septembrie 1426. Inscripţia de pe altarul din Gand, una din cele mai remarcabile opere ale picturii europene de la începutul secolului XV, îl numeşte «maior quo nemo repertus» — cel mai mare dintre toţi pictorii.

Descoperirea principiului folosirii judicioase a vopselelor de ulei se datoreşte întîmplării.

Conform indicaţiilor din tratatele lui Cennini şi Theophilos, Hubert van Eyck a aşezat la uscat, în plin soare, un tablou proaspăt vernisat. Cînd şi-a examinat mai tîrziu opera, a constatat cu regret că panoul se acoperise cu o reţea de cracluri. Acest lucru l-a determinat să întreprindă un şir de încercări spre a găsi un verni care să se usuce relativ repede fără acţiunea razelor solare. Pînă la urmă i-a reuşit un amestec de ulei de în şi ulei de nucă care s-a dovedit deosebit de potrivit scopurilor sale. În decursul timpului Van Eyck a realizat şi alte amestecuri din care au rezultat, prin fierbere, vopsele de o mare luminozitate şi un luciu puternic, ca şi cum pictura ar fi fost acoperită cu verni.

Van Eyck cunoştea, bineînţeles, preparaţia în tempera care, monocromă sau cu un uşor adaos de culoare, uşura obţinerea glasiurilor în ulei de răşină, mărea totodată luminozitatea, fără a se dizolva la aplicarea vopselelor de ulei. Nu numai italienii ci şi flamanzii au continuat încă multă vreme să folosească vopselele tempera pentru preparaţie; italienii s-au decis însă ultimii — abia pe la 1480 — să-şi finiseze tablourile cu vopsele de ulei.

O dată cu producerea unei emulsii însă, cu ajutorul căreia se puteau evita craclurile culorilor pe bază de gălbenuş de ou, inovaţia lui Van Eyck s-a transformat într-o adevărată descoperire. Culoarea tempera emulsionată a permis eboşarea în tehnica mixtă a lui Hubert van Eyck, adică aplicarea de straturi suprapuse realizate în tempera şi pictura în ulei. Chiar dacă acest procedeu era cunoscut,

într-o variantă primitivă, deja cu două secole în urmă, abia acum a început să aibă o reală importanţă practică. Materialele şi metodele de muncă caracteristice picturilor acestei epoci pun falsificatorilor piedici aproape insurmontabile. Pentru a le imita, ei trebuie să recurgă la succedanee destul de lesne de depistat. Este aproape imposibil ca preparaţia («imprimatura») pe bază de ulei sau răşini, colorată în ocru şi acoperită cu o peliculă subţire de glasiu să fie imitată în aşa fel încît falsul să fie convingător.

Pictorul Walter Ruhrmann din Remscheid a încercat să realizeze o vopsea «cu luciu dar fără verni», ca a lui Van Eyck, adăugînd «emulsiei apă-în-ulei» a lui G. S. W. Clayton 1,5 pînă la 2 părţi ulei îngroşat în amestec cu nisip sau balsam, emulsionat cu o parte soluţie de răşină de 10 la sută. El a şi obţinut de fapt aparenţa unui efect aproape identic. Însă surplusul de ulei ce apare după evaporarea apei din amestec dă stratului de vopsea o structură de fagure, care este hotărîtoare pentru luciu dar permite tot atît de sigur delimitarea acestui strat de masa originală.

Pe tehnica lui Van Eyck se bazează şi un brevet german acordat la Berlin în 1926 pictorului Richard Lindmar; este vorba de o emulsie solubilă de ulei care, după părerea inventatorului lui, asigură «obţinerea unor veritabile culori vechi ca la Van Eyck». Lindmar foloseşte într-adevăr substanţele cunoscute din vechile tratate şi întîlnite în tehnica lui Van Eyck: soluţie de clei de piele, uleiuri grase, ulei fiert sau îngroşat, verniuri de răşină, ou, cazeină, răşină de cireş, gumă arabică şi alte adaosuri. Vopselele Lindmar, deşi brevetate, n-au ajuns niciodată în comerţ. Ele nu rezistă unei cercetări comparative cu ajutorul analizei spectrale. Vopselele «tip Van Eyck» ale pictorilor parizieni Maroger şi Thiele, compuse după reţete vechi, prezintă de asemeni deosebiri nete în spectru faţă de vopselele originale. Max Doerner, care tratează cu o remarcabilă concisiune «Materialele de pictură şi utilizarea lor», crede că ar fi posibil să se creeze opere de artă în maniera şi la perfecţiunea atinsă de maeştrii flamanzi, fără a se proceda conform formulelor iniţiale.

Receptura lui Doerner descompune procesul muncii în şapte faze:

1. Aplicarea grundului alb de ghips compact.

2. Schiţarea şi eboşarea liniei de contur cu tuş sau tempera negru.

3. «Imprimatura» cu vopsea de ulei roşietică sau ocru-gălbuie şi verni de esenţă. Vopseaua ce prisoseşte se şterge cu grijă cu o cîrpă. Acest strat este subţire şi are un luciu foarte slab. Desenul în tuş rămîne perfect vizibil. Deosebit de avantajoasă este realizarea «imprimaturii» în tempera de cazeină sau de ou acoperită cu un verni de mastic (sau de damar) pentru că în felul acesta glasiul nu o mai dizolvă. În fază umedă sau uscată se execută:

4. Rehosarea părţilor luminoase cu tempera alb, începînd cu cele de luminozitatea cea mai mare ale carnaţiei, cu tuşe scurte, apoi mai largi pentru costume. Rehosarea cu alb este cel mai bine să se descompună în straturi. Primul ton subţire, întins uniform peste toată suprafaţa, se întăreşte apoi în punctele luminoase. Ocrul transpare în părţile de umbră. Părţile luminoase sînt accentuate cu tente plate, fără lumini exagerate şi fără adîncimi şi umbre prea pronunţate.

5. După accentuarea suficientă a părţilor luminoase urmează un glasiu din vopsea de ulei de răşină subţiată cu verni sau balsam cu ulei îngroşat, aplicat foarte fin în strat subţire.

6. Acolo unde se mai constată lipsuri ale formei se aplică tempera alb pe umed; se poate lucra şi cu negru sau cu galben de Neapole, primul fiind pus de preferinţă cu mişcări scurte, întrerupte.

7. Încă un glasiu ca la punctul 5, după care se poate reveni, uşor, cu vopsea de ulei (cu răşină).

Glasiurile trebuie să treacă treptat de la deschis la închis. Dacă se mai întăresc părţile care reclamă aceasta, tonurile intermediare se detaşează cu uşurinţă. Se întăresc acum şi tentele plate rehosate cu alb.

Chiar dacă unui ochi neversat falsificatorul îi poate prezenta

producţia ca o operă originală, el n-are nici o şansă ca aceasta să reziste unor investigaţii conştiincioase. Modul de a picta extraordinar de complicat al marilor maeştri din evul mediu nu poate fi imitat nici măcar de falsificatorul dispus să facă toate sacrificiile. Trebuie ţinut seama, în legătură cu aceasta, şi de faptul că artiştii, care-şi preparau culorile empiric, au comis şi greşeli. Imitatorul le va evita cu siguranţă, neglijînd faptul că aceste greşeli constituie un indiciu al autenticităţii. Raehlmann afirmă că Dürer a folosit uneori un albastru de cupru crezînd că are în mînă ultramarin veritabil. Acelaşi lucru li sa întîmplat, probabil, şi altor maeştri germani, italieni şi flamanzi. Asemenea amănunte şi altele similare uşurează identificarea originalelor.

Cît de minuţioasă şi dificilă era munca artiştilor de clasă din acea vreme rezultă cu claritate din scrisorile adresate de Dürer prietenului său Jakob Heller, în care relatează despre patru, cinci sau şase straturi succesive ale grundului, tot atîtea straturi ale picturii propriu-zise şi tot vreo patru, cinci sau şase straturi de finisare. Terminînd cu aceasta — scrie el — «am mai revenit de două ori ca să dureze mai mult». O asemenea succesiune de straturi cu vopselele de astăzi n-ar prelungi, ca altădată, viaţa tabloului, dimpotrivă, ar scurta-o.

Tehnicile individuale folosite de Hans Baldung, Hans Holbein şi de pictorii contemporani lor pun falsificatorilor piedici aproape insurmontabile. Un manuscris al bibliotecii Marciana relatează, de pildă, de amestecarea unei părţi de vopsea de ulei îndesită cu o jumătate parte vopsea tempera de aceeaşi culoare şi frecarea ulterioară a acestui amestec, în apă, cu aceeaşi cantitate de gălbenuş de ou. Schimbările cărora le-au fost supuse aceste substanţe în decursul secolelor nu pot fi obţinute artificial în aşa fel ca să pară naturale.

Analizînd modul probabil în care El Greco şi-a creat tabloul «Despuierea lui Cristos», Doerner a ajuns să identifice peste treizeci de diferite operaţiuni înainte ca «sub glasiu să apară cu întreaga

acuitate pictura definitivă a maestrului».

«Sfîntul Sebastian» al lui Tiţian, din Galeria Vaticanului, prezintă numeroase încreţituri, pe lîngă o îngălbenire neînsemnată. De aici se poate conchide că a fost folosit ulei de cînepă, deşi ca materiale de pictură folosite de el şi de şcoala sa sînt cunoscute de fapt numai verniul de mastic, verniul de esenţă şi uleiul de nucă. Reţetele vremii menţionează substanţe foarte puternic mirositoare, ceea ce permite să presupunem că s-a folosit terebentina, alături de uleiul de in, cleiul de ou, răşina şi laptele. Din plîngerile moştenitorilor lui Tiţian cu privire la sumele mari cheltuite pentru alaun — care a slujit probabil la pregătirea grundului şi prepararea verniurilor şi a lacului de garanţă — reiese că maestrul a folosit şi această substanţă.

Chiar şi cei mai mari artişti lucrau fără a cunoaşte precis comportarea ulterioară a materialelor folosite. Picturile lui Tintoretto s-au închis foarte tare cu timpul, căci el a pictat, pare-se, pe fond roşu fără preparaţia necesară. Goethe a descoperit, surprinzător, implicaţii de acest fel, după cum se poate vedea în cartea sa «Călătorie în Italia»!

Volpato consideră că unele tablouri ale lui Veronese au avut de suferit din cauza grundului de gips prea gros pe pînză.

Lui Velazquez i-a reuşit o tehnică a culorilor cu totul personală.

Tehnica lui Rubens şi a lui Van Dyck este descrisă amănunţit în notele medicului Mayerne, prieten al celor doi pictori. Aici apare pentru prima oară cărbunele de desen, pisat împreună cu albul de plumb (ceruză). Modul de a picta al lui Rubens este mult mai complicat decît cel al lui Tiţian. Numai descrierea procedeului său de construire a tabloului ar necesita mai multe pagini de expunere. Amănunte în aparenţă neînsemnate se dovedesc, la o analiză exactă, de o importanţă decisivă. Deşi tot timpul se credea că Rubens ar fi utilizat galbenul de Neapole, un aliaj de plumb cu acid antimonic, care ar fi fost întîlnit deja şi pe ţiglele babiloniene, cercetările conduse de dr. Richard Jacobi, şeful secţiei fizico-chimice a

Institutului Doerner, au demonstrat că la galbenul lui Rubens este vorba de un aliaj de plumb-cositor, ce se obţine prin arderea a trei părţi miniu cu o parte zgură de staniu. Posibilitatea quasi-unică de a cerceta cu precizie construcţia şi structura straturilor pe o operă a unui maestru ca Rubens i-a fost creată Institutului Doerner de către un atentator iresponsabil care a împroşcat cu acid un tablou de Rubens, deteriorîndu-l grav. Pe alocuri acidul a pătruns prin preparaţie pînă la suportul tabloului.

După cum vechii mari maeştri au dezvoltat metode individuale aproape inimitabile, şi secolele următoare au dus la permanenta transformare a tehnicii individuale, în ce priveşte materialele, meşteşugul şi stilul. Pe cît de lungă este calea de la Tiepolo la Leibl şi de la acesta la moderni, pe atît de bine se poate deosebi la fiecare în parte materialul şi trăsătura de penel, lemnul şi pînza, vopseaua şi verniul.

Examinarea unei picturi cu lampa de cuarţ duce uneori la rezultate îndoielnice dacă este vorba cumva de repictări făcute cu multă îndemînare şi vechi de cinci sau mai multe decenii.

Falsificatorul modern poate reuşi să îngreuneze, ba uneori să împiedice cu totul examenul cu lampa de cuarţ, dacă amestecă săruri metalice în culorile cu care intervine peste pictura originală. De asemeni, tratarea prealabilă a straturilor de pictură inferioare cu substanţe «infectate» metalic duce la «bruierea» totală a radiografiei, care devine indescifrabilă. Fireşte, prezenţa unor asemenea săruri minerale oferă dovezi aproape certe ale intervenţiei falsificatoare; totuşi, efectele oxidării naturale asupra lămpii de cuarţ şi asupra filmului nu pot fi întotdeauna lesne delimitate de cele provocate artificial.

Numărul picturilor nesemnate, îndeosebi în epoca clasică, depăşeşte simţitor numărul operelor iscălite cu numele sau cu un semn. De aceea vechii falsificatori — presupunînd că reuşeau să atribuie în mod credibil un tablou nesemnat unui anumit maestru — puteau să aplice cu atît mai uşor semnătura acestuia, cu cît

verniul putea fi îndepărtat în acest scop şi pus apoi la loc fără a dăuna de fapt picturii.

Falsificatorul contemporan cunoştea metodele profesionale ale maestrului. Apoi, dispunea, cel puţin în parte, de materialele iniţiale de care avea nevoie pentru prelucrarea — apropiată de cea a originalului — a suportului de imagine. Dacă nu-i stăteau la dispoziţie panouri din lemn de plop, de castan, de nuc sau de pin identice cu cele pe care breasla le furniza numai membrilor săi, îşi procura pe căi ocolite altele aproape identice. Dosul lor îl putea prelucra în acelaşi mod şi cu aceeaşi toporişcă ca maestrul sau elevii săi.

Falsificatorului de azi îi lipseşte unealta de epocă iar urma lăsată de rindea îl trădează. El trebuie în general să ştie precis ce varietăţi de lemn foloseau diferitele şcoli şi maeştrii lor pentru panoul-suport. Încă de prin 1650 olandezii, mai apoi pictorii clasicismului, foloseau cu precădere mahonul şi alte varietăţi de lemn exotic. (După Frimmel; vezi tot acolo tot ce este demn de ştiut cu privire la pînză şi alte suporturi de imagine, cum ar fi tabla de cupru etc). Tablourile maeştrilor francezi din secolele XVI şi XVII sînt pictate pe lemn de stejar, mai rar pe pînză. Suportul picturii variază cu locul şi cu timpul, fiind lemn de tei, de fag comun, de brad, de fag sau de nuc. Deseori un bun cunoscător poate trage concluzii importante din felul în care a fost tăiat trunchiul. În Olanda, breslele Sf. Luca îşi aprovizionau membrii cu suporturi care prezintă metode de tăiere cu totul unitare şi pot fi uşor recunoscute mai ales după tăieturile de la spate. În secolul XVII, un gater cu cadru, acţionat hidraulic, tăia buştenii în sens vertical.

Se foloseau ca suporturi cele două panouri din mijloc, întrucît cele de la margine se strîmbau la uscare. Panourile erau lăsate să se usuce cîţiva ani înainte de a fi pictate. Spre a împiedica o curbare ulterioară a panoului de lemn, acesta era consolidat deseori, pe partea din spate, cu o reţea de şipci, ca un grătar.

Olandezii aplicau de cele mai multe ori pe dosul panourilor de

lemn pecetea breslei lor. A cunoaşte aceste peceţi este pentru falsificator tot atît de important ca şi capitolul încă mult mai dificil al inscripţiilor pe picturi, abstracţie făcînd de semnături şi iniţiale. Asemenea inscripţii vechi se găsesc mai ales pe picturile gotice şi cele din Renaşterea timpurie. Imitarea sau reconstituirea acestora reclamă temeinice cunoştinţe epigrafice şi paleografice. Cea mai măruntă greşeală poate fi suficientă spre a trezi bănuiala specialistului care face expertiza (Frimmel).

Opera originală nu este întotdeauna un tot unitar. Multe opere remarcabile sînt rezultatul colaborării dintre maestru şi elevii săi, încît ele stau mărturie nu atît artei creatoare a individului cît unităţii de muncă a atelierului. În cercul restrîns a doi dintre cei mai mari pictori ai tuturor timpurilor întîlnim un exemplu nou şi totuşi clasic al imponderabilului în fenomenul artistic:

Este vorba de prelucrarea ce atinge valoarea unei opere de sine stătătoare sau — dacă vreţi — de transformarea înnoitoare de către Tiţian a picturii «Praznicul zeilor» de Giovanni Bellini.

Clarificarea, de dată foarte recentă, i se datoreşte lui John Walker, care se ocupă de problemă în cadrul unui volum cu text şi imagini excelent prezentat (Phaidon Press, London 1956), conţinînd un material exhaustiv obţinut cu mijloace care exclud orice îndoială.

Walker a stabilit cu ajutorul a numeroase fotografii cu raze X că Tiţian a transformat fundamental tabloul lui Bellini şi l-a repictat în întregime în unele din configuraţiile sale esenţiale. Este greu de presupus ce l-a determinat pe Tiţian să repicteze «Praznicul zeilor». Ceea ce importă aici este constatarea, bazată pe cele mai moderne metode de investigaţie, că această lucrare originală a lui Bellini trebuie atribuită de fapt lui Tiţian. Dacă Tiţian n-ar fi putut fi identificat, aceeaşi metodă n-ar fi putut duce decît la rezultatul că *sub* un Bellini pînă atunci necontestat se află o altă pictură. Descoperirea a două originale în tabloul «Praznicul zeilor» nu scade cu nimic valoarea materială sau spirituală a picturii, fiindcă este vorba de Bellini şi Tiţian. Ţinînd seama de locul ocupat de aceşti

maeştri pe scara valorilor, tabloul cîştigă valoarea suplimentară a rarităţii. Cît de diferită ar fi situaţia, dacă autorul intervenţiei ulterioare ar fi fost un falsificator! El ar fi distrus o capodoperă. Istoricul de artă Eduard Hütting scria în legătură cu aceasta că modificările lui Tiţian reprezintă în linii mari stilul de tranziţie de la Quattrocento la Cinquecento.

În treacăt menţionăm că, există şi excelente copii vechi după «Praznicul zeilor» a lui Bellini-Tiţian, bunăoară la Castel Sant'Angelo de la Roma, în vechea colecţie veneţiană Italica Brasso şi la Galeria de pictură de la Dresda.

Un sentiment de nesiguranţă se furişează în sufletul colecţionarului ca şi al specialistului conştiincios cînd, pe de o parte, apar lucrări originale de înaltă calitate necunoscute pînă atunci şi, pe de altă parte, asupra unor picturi şi sculpturi pînă acum indiscutabil autentice se aruncă umbra contestării şi a îndoielii.

Se acceptă în general că cel puţin creaţiile reprezentative ale marilor maeştri ar fi confirmate definitiv ca originale, atît din punct de vedere al istoriei artei cît şi empiric. Aceasta este însă o eroare.

O referire la asemănarea tematică uşurează, poate, înţelegerea faptului că creaţia originală şi pastişa se confundă uneori chiar la un înalt nivel artistic, mai ales în acele cazuri în care împrejurări adiacente de natură romantică sustrag opera de artă unei priviri pătrunzătoare.

Poate nici un alt tablou nu şi-a cucerit vreodată popularitatea de care se bucură «Mona Lisa» a lui Leonardo: zîmbetul de nepătruns al unei iubiri misterioase s-a amestecat cu dispariţia enigmatică a «Giocondei» din Luvru — şi nu mai puţin înceţoşată a rămas, cel puţin pentru publicul mereu în căutare de aventură, întoarcerea tabloului. Faptul că se mai ridică şi azi — se pare nejustificat — voci care pun la îndoială autenticitatea portretului reaşezat la locul său şi îşi exprimă bănuiala că originalul s-ar afla printre comorile unui colecţionar fanatic, nu face decît să rotunjească logic povestea vestitei opere a lui Leonardo.

Acest tablou şi soarta sa au furnizat poeţilor, compozitorilor şi reporterilor un material inepuizabil. «Surîsul Monei Lisa» şi-a cucerit o poziţie fermă în imaginaţia publicului larg, şi aceasta numai datorită caracterului său de nepătruns.

Mergînd pe urmele acestui surîs, îl regăsim: mîna lui Leonardo l-a făcut să înflorească pe buzele «Ledei», acest tablou fermecător pe care Ludovico Spiridon l-a achiziţionat la Paris şi l-a inclus în galeria sa de tablouri de la Roma. De fapt, cu un accent mai senzual decît surîsul Giocondei, şi surîsul Ledei constituie o enigmă, în sensul că cunoscători de renume pun sub semnul întrebării apartenenţa acestui tablou lui Leonardo, în ciuda faptului că istoria furnizează argumente în favoarea partizanilor autenticităţii sale.

În al său «Tratat de pictură» Leonardo scrie următoarele despre «Leda»:

«S-a întîmplat atunci să execut o pictură... pentru un îndrăgostit. El voia să aibă mereu în faţă imaginea adoratei sale, spre a o putea săruta fără a stîrni suspiciuni. Dar conştiinţa sa a învins suspinele lui de voluptate şi, constrîngîndu-se singur, a îndepărtat-o din casă». Cel ce i-a făcut lui Leonardo comanda a fost Giuliano de Medici iar iubita prinţului, pictată ca Leda, era una dintre cele mai frumoase femei din Florenţa.

După căsătoria cu ducesa Philisberta de Savoia, Giuliano s-a despărţit de iubita sa — de cea vie şi de cea pictată. El i-a înapoiat lui Leonardo tabloul.

Ce s-a întîmplat cu această operă?

«Leda cu lebăda», aflată în Galeria Borghese la Roma, este considerată o copie. Construcţia şi echilibrul sînt înrudite cu tabloul «Leda» al lui Leonardo, fundalul este însă mai deluros şi pictat în tonuri mai accentuate. Doamna nudă oferă privirilor zîmbetul Monei Lisa, cu aceeaşi notă carnal-senzuală ca Leda lui Leonardo. Un portret al Ioanei de Aragon, pictat de un elev al lui Leonardo, lasă să se recunoască trăsături similare. Un portret contemporan al Ledei, datorat lui Domenico Puligo şi expus în Muzeul din

Bruxelles, pleacă de la o compoziţie a lui Leonardo care s-a păstrat printre desenele lui aflate în Biblioteca castelului Windsor. Un alt tablou cu Leda, inspirat de compoziţia lui Leonardo, a fost identificat de Tancred Borenius ca fiind o lucrare a lui Vincenz Sellaer, elev al lui Frans Floris, influenţat de Leonardo; o «Caritas» a acestui pictor se găseşte la muzeul Prado din Madrid. Joos van Cleve cel Tînăr a creat de asemeni o Leda, care şi-a găsit locul în Galeria Johnson din Filadelfia.

Tabloul Leda din colecţia romană Spiridon, atribuit lui Leonardo da Vinci dar foarte controversat, *poate* fi o operă autentică a maestrului, *poate* fi o pictură începută de el dar terminată de altă mînă pînă în cele mai fine amănunte, *poate* fi un tablou grandios creat de un alt pictor.

Regina Cristina a Suediei ar fi avut, pare-se, pe vremea cînd tabloul îi aparţinuse, un certificat de autenticitate care exclude orice dubiu. Cu toate acestea, autenticitatea operei este contestată şi afirmată cu aceeaşi ardoare, iar înrudirea tematică a tuturor picturilor înfăţişînd-o pe Leda din această epocă, ce se întinde numai pe cîteva decenii, face autentificarea foarte dificilă. Nici selecţia deosebit de riguroasă căreia i-au fost supuse toate exponatele cu prilejul Expoziţiei de artă de la Milano din 1956 — pentru organizarea căreia mai marii vremii din Italia şi-au scos la vedere comorile — n-au putut elucida problema creatorului tabloului Ledei din colecţia Spiridon.

Împotriva lui Leonardo ca autor pledează execuţia de extremă minuţiozitate a detaliilor, cu o pensulaţie foarte prudentă, cum nu proceda Leonardo pentru a picta elementele secundare ale unui tablou. Pe de altă parte, perfecţiunea compoziţiei şi tonalitatea, în special a carnaţiei de o strălucire senzuală, au o forţă care nu-i poate aparţine unuia de mai mică valoare. În ceea ce priveşte însă domeniul picturii, alături de Leonardo stau mari pictori ai vremii sale. Ceea ce l-a ridicat deasupra maeştrilor a fost universalitatea cu care s-a manifestat geniul său, pătrunzînd în aceeaşi măsură

filozofia ca şi lumea cifrelor şi a mecanicii, a artei şi a fanteziei. Această complexitate îl face pe Leonardo unic. Pentru pictura sa această valoare absolută nu poate fi însă valabilă necondiţionat. Nu mai era altul ca el, existau însă pictori care-l egalau.

Dacă într-un asemenea caz nu se poate ajunge la clarificare, cum o s-o putem obţine în nenumăratele cazuri în care nu dispunem de un «Tratat de pictură», de certificate de proprietate, de schiţe?

Un exemplu din pictura olandeză a secolului XVII va putea demonstra cît de neprecise sînt nu numai limitele dintre veritabil şi fals, ci chiar *delimitările.* Muzeul Metropolitan din New York poseda un tablou, «Sf. Bartolomeu» (bust, regăsit în 1921 şi donat muzeului), atribuit lui Rembrandt. (O replică — copie? – se găseşte la Contele de Leusse, în Anet.) În anul 1958 a apărut într-o colecţie particulară o altă variantă a acestei teme, fiind desemnat de Jakob Rosenberg, cercetător al operei lui Rembrandt, drept original, drept una din cele mai caracteristice verigi de legătură dintre portretele din tinereţe ale maestrului şi portretele colective de mai tîrziu. Unde este adevărul?

Trecînd în revistă toate aceste «cazuri dubioase» la un loc, nu poţi decît să exclami: biet falsificator — după care tablou să se orienteze? Rezultatul va fi probabil intrarea pe scenă a noi «variante» ale operelor respective, dacă nu cumva îşi face apariţia chiar «lucrarea originară» (falsă!), introdusă cu mult aplomb savant în istoria artei (şi în comerţul de artă) — cu condiţia ca falsificarea să nu fie descoperită în timp util.

Cu o mînuire pricepută a aparaturii Roentgen toate încercările rudimentare de înşelăciune pot fi uşor identificare. Un tablou atribuit multă vreme lui Adriaen von Ostade a dat la iveală la examenul radiologie, sub perechea de ţărani, vechiul tablou înfăţişînd o curte de păsări, pe care a fost pictată imitaţia.

Institutul de artă Courtauld de la Londra a prezentat un triptic

din secolul XV aparţinînd după aspect şcolii de la Siena; radiografia a arătat că este vorba de un fals, reuşit, ce-i drept, dar modern.

Razele Roentgen dau greş numai la tablourile pictate pe metal, deoarece acesta absoarbe numai o parte mică a razelor, respingîndu-le în bună parte. În asemenea cazuri trebuie să se recurgă la lămpi de cuarţ, lămpi fluorescente şi alte mijloace de cercetare combinate optico-chimice.

Menţionăm cu titlu de curiozitate, că o pictură a lui Leonardo da Vinci a fost recunoscută ca autentică deşi experţi reputaţi o calificaseră înainte drept o lucrare de elev: tabloul purta amprenta digitală a lui Leonardo da Vinci identificabilă dactiloscopic. Paternitatea artistică n-ar trebui însă recunoscută, într-un caz atît de extraordinar, numai pe baza existenţei unei amprente. Căci este cu totul evident că un maestru atingea de repetate ori cu degetele şi lucrările cîte unui elev, ceea ce a făcut ca pe suprafaţa sensibilă a picturii să rămînă urme ale liniilor papilare.

În atelierul lui Rubens — mai corect ar fi să-l numim atelier de producţie meşteşugărească — liniile de demarcaţie între capodoperă, opera maestrului, operă cu participarea maestrului şi lucrare de atelier se pierd cu desăvîrşire. J. Burckhardt clasifică în şase grupe tablourile considerate a fi ale lui Rubens:

1. Tablouri pictate exclusiv de mîna lui.

2. Opere pe care maestrul le-a schiţat elevilor săi, a supravegheat execuţia şi le-a retuşat la urmă.

3. Opere la care a avut loc o adevărată diviziune a muncii pe specialităţi.

4. Lucrări de atelier, la care participarea lui Rubens a fost minimă şi pe care elevii săi le-au pictat în spiritul maestrului.

5. Copii de şcoală fără vreo contribuţie a artistului.

6. Copii executate de pictori aparţinînd altor ateliere şi uneori la comandă.

Ştergerea graniţei dintre: lucrare parţial autentică, lucrare în foarte mică parte autentică, copie contemporană excelentă şi

imitaţie contemporană stilistic bine intuită cunoaşte nenumărate gradaţii, care oferă falsificatorilor moderni variate posibilităţi.

Falsificările de epocă au fost înlesnite şi de gravurile în metal şi lemn ale marilor maeştri. Weijerman este de părere că «după gravurile lui Rubens s-au pictat mii de tablouri». Dintre artiştii din Antwerpen Jan Pieters a cîştigat o reputaţie mondială ca falsificator. Iniţial elev al lui Godfred Kneller la Londra, picta pentru acesta fundaluri, draperii şi costume. Mai tîrziu a activat ca negustor de artă şi, neputînd achiziţiona cu ocazia călătoriilor făcute în Olanda suficiente originale, spre a-şi satisface clientela londoneză, falsifica ce-i lipsea. Pentru clienţii cu pretenţii mai simple se mulţumea să repicteze gravuri pe care, strîns cartonate, le punea în vînzare ca schiţe ale lui Rubens şi ale altor maeştri. Falsifica picturi italiene şi nu neglija niciodată să le picteze cu vopsele folosite în regiunea respectivă, pe pînză italiană. În secolele XVII şi XVIII, falsificarea s-a extins asupra tuturor maeştrilor olandezi şi italieni mai importanţi. Negustorul de artă olandez Gerrit Ulenborch, iniţial un pictor-învăţăcel lipsit de talent, devenit anticar a reunit în jurul său un cerc de pictori tineri, talentaţi, pe care i-a pus să falsifice operele acelor maeştri al căror stil şi tehnică îi erau mai apropiate celui ce imita. În anul 1671 Ulenborch i-a vîndut principelui elector de Brandenburg treisprezece «capodopere italiene». Spre nenorocul său, principele a dat tablourile la expertiză pictorului Hendrick van Fromentiou, care fusese înainte unul din «furnizorii» lui Ulenborch. S-a ajuns la proces. În faţa tribunalului din Amsterdam s-au perindat peste cincizeci de specialişti, din care jumătate au opinat pentru autenticitatea tablourilor puse în cauză, în timp ce cealaltă jumătate le-au declarat falsuri — un spectacol ce ne este dat să vedem deseori şi în prezent.

Dacă se foloseşte de un suport vechi pictat, falsificatorul se expune pericolului de a fi descoperit cu ajutorul razelor X. Un risc în plus reprezintă comportamentul reciproc diferit al vopselelor de diferite feluri aplicate în epoci diferite. Stratul nou, aşezat pe cel

vechi, «lucrează» în unele cazuri după contopirea cu pictura iniţială, ceea ce are ca urmare, inevitabil, modificări ale structurii interne; alteori stratul nou se suprapune pe cel vechi ca pe un grund, caz în care el este lipsit de stabilitate. Dacă vrea să elimine aceşti factori de incertitudine, falsificatorului nu-i rămîne altceva de făcut decît să îndepărteze pictura veche, mai mult sau mai puţin valoroasă, frecînd-o cu piatră ponce, glaspapir, şmirghel etc., sau spălînd-o în întregime. Dacă alege prima variantă, această prelucrare mecanică a grundului lasă urme vizibile, îndeosebi la margini. Dacă procedează la spălare, pe suport rămîn neapărat resturi de vopsea de ulei. Dacă se decide să spele imaginea iniţială cu leşie, rămîn de asemeni urme neîndoielnice pe suport, fie acesta lemn sau pînză. Potrivit legii amestecului capilar al soluţiilor de vopsele, se formează straturi de înălţimi diferite, ceea ce nu scapă ochiului înarmat cu o lupă puternică.

Un truc preferat al falsificatorilor experimentaţi este *maruflajul.* Această tehnică se foloseşte de un suport veritabil — lemn sau pînză — care se *încleiată* cu suportul neautentic al imitaţiei. Aici se folosesc cleiuri deosebit de rezistente, ce nu pot fi muiate uşor nici cu cei mai puternici solvenţi. Pe muchii vopseaua falsificatorului acoperă integral dunga de suprapunere a suportului nou cu cel vechi. Eventualul cumpărător vede spatele fără cusur al pînzei sau panoul corespunzător, care sînt în deplină armonie cu pictura «de epocă» din faţă. În fond este vorba de inversul operaţiei de «rentoilage», în cursul căreia o pictură veche autentică se transferă pe o pînză nouă. Aici, dimpotrivă, se aplică o pictură nouă falsă, pe o pînză veche.

Reparaţii bătătoare la ochi pe picturi vechi, îndeosebi pe cele pictate pe pînză, sînt suspecte, pentru că corectările *veritabile* se fac întotdeauna, ca la stopatul artistic, în aşa fel ca să nu supere ochiul. Pe cînd falsificatorii taie o bucăţică din «opera» lor, desfac firele la marginile tăieturii, le leagă cu o ţesătură înlocuitoare pe care o acoperă cu chit, cu grund şi o vopsesc cu grijă, atrăgînd apoi în mod

special atenţia cumpărătorului în special asupra acestui «defect». Menţionînd, fireşte, că o piesă de artă veche are în majoritatea cazurilor asemenea defecte neînsemnate, care nu-i scad valoarea cu nici o iotă.

Întrucît craclarea dă unui tablou o aparenţă de autenticitate şi vechime, falsificatorul o realizează cu două verniuri volatile, cu timp de uscare diferit. Cel ce se usucă mai greu formează stratul inferior, care, uscîndu-se pînă la urmă, va provoca în stratul de deasupra, cu uscare mai rapidă, o reţea de crăpături fine. Craclurile astfel obţinute se umplu de praf frecîndu-le cu un ghemotoc de vată. Dacă aceste pretinse dovezi de vechime sînt extrase din fisuri cu un ac şi supuse unei verificări competente, se găsesc mici particule de substanţe de dată foarte recentă. Falsificatorul grăbit realizează fisurile zgîriind pur şi simplu pictura cu un ac.

Tot atît de simplă ca metodă este şi descoperirea înşelăciunii.

Un mod relativ uşor de falsificare constă în iscălirea unui tablou mai «slab» cu numele sau semnul unui maestru renumit. În unele cazuri rare tabloul anonim are calităţi care să-l facă şi pe cunoscător să considere pictura aparţinînd maestrului de al cărui nume abuzează falsificatorul. Se poate întîmpla însă ca nici istoricul de artă să nu se îndoiască de autenticitatea semnăturii. Nu mai puţină atenţie trebuie acordată totuşi examinării minuţioase a semnăturii, cu atît mai mult cu cît acest lucru nu prezintă dificultăţi prea mari. Întrucît şi maeştri renumiţi au pictat neîndoios din cînd în cînd tablouri de calitate discutabilă, falsificatorul nu pierde ocazia de a trage foloase din aceasta.

În domeniul restrîns al semnăturilor i se oferă mai multe posibilităţi:

a) Acoperă o semnătură existentă şi o înlocuieşte cu alta, de mai mare preţ.

b) Răzuieşte semnătura iniţială, chituieşte locul, reface grundul şi aplică semnătura imitată.

c) Repictează semnătura existentă în funcţie de locul în care se află, transformînd-o eventual în frunziş, într-un ornament oarecare, într-un fald de draperie, înscrie semnătura nouă în cu totul altă parte a tabloului şi o asigură cu un verniu la fel cu cel ce acoperă restul suprafeţei.

Fiecare din aceste metode poartă în sine posibilităţi de depistare ce-i sînt proprii, fie pe calea cercetării stratului superior, fie pe calea radiografiei. Există o anumită şansă de a nu fi descoperit, dacă conturul semnăturii sau semnului se desenează întîi fin, cu acul, pe suprafaţa tabloului, se scoate apoi cu dălţiţa din masa de vopsea, încorporînd în adîncitura astfel realizată semnătura falsă. În cazul acesta nu se mai observă nici o diferenţă de nivel. Semnătura se integrează organic picturii, în propriul ei aşternut de vopsea, fără să se amestece cu masa de vopsea înconjurătoare, într-atîta încît chiar examinatorul cel mai atent poate fi indus în eroare, cu condiţia ca falsificatorul să fi fost destul de îndemînatic spre a dizolva verniul pe o suprafaţă suficient de mare şi a-l înlocui apoi cu un verniu identic cu cel utilizat iniţial. Această tehnică implantează atît de adînc în masă semnătura imitată încît aceasta rezistă la o curăţire uşoară.

Destul de frecvent, totuşi, la plasarea semnăturii sau semnului falsificatorii comit erori de stil. Astfel F. W. Rohrich, probabil cel mai prolific falsificator al lui Lucas Cranach în secolul XIX, a aşezat semnătura maestrului la multe din cele treizeci de copii ale tabloului «Patriciană cu fiul» pe borul pălăriei doamnei. A rămas neexplicat pînă azi de ce a ales Rohrich acest loc ciudat pentru imitaţiile sale proprii şi l-a impus şi elevilor săi.

Trebuie menţionat în treacăt, că se întîlnesc şi cazuri de fals prin transformarea parţială a unor semnături. Astfel un Cuylenborch a devenit un Poelenborgh, mult mai scump. Unele tablouri ale puţin cunoscutului pictor münchenez Eibl au fost «rescrise» în Leibl, spre a trece din categoria de cca 75 mărci în cea de cca 75.000 mărci. Aici însă, din cauza diferenţei mari de calitate, efortul a rămas

nerăsplătit.

Spre a crea o «atmosferă de epocă veche» se recurge la nenumărate alte mici trucuri, cum ar fi băşici de vopsea obţinute artificial, mucegai artificial şi bacterii care atacă tabloul în părţi lipsite de importanţă.

Deseori tablourile «vechi» falsificate prezintă pe dos, de asemeni falsificate, ştampile de autentificare, certificate, sigilii ale unor muzee sau ale unor colecţii particulare renumite: falsul trebuie să legitimeze alt fals. Falsificatorului nu-i vine greu să se informeze asupra compoziţiei vechilor vopsele şi cerneluri de scris şi de ştampilat. La începutul evului mediu pentru fabricarea cernelurilor se folosea un clei obţinut din sucuri lăptoase vegetale, drept colorant servind negrul de fum. Cernelurile ferogalice au intrat în uz abia la sfîrşitul evului mediu.

În cazul în care falsificatorul, spre a-şi înscrie propriu-i text, a fost nevoit să îndepărteze întîi, cu mijloace chimice sau mecanice, o inscripţie veche, prelucrarea efectuată se poate constata fără multă trudă. Dacă însă este vorba de un suport ce nu fusese însemnat pe dos, operaţia de falsificare poate face faţă chiar unei verificări temeinice, cu condiţia ca autorul ei să fi scris cu caractere de epocă şi cu materiale de scris — pană de gîscă şi cerneală — corespunzătoare epocii.

Cercetarea unui tablou din punct de vedere al tehnicii picturale ar trebui încredinţată numai unui specialist experimentat, căci, avînd în vedere gradul diferit de solubilitate al vopselelor, utilizarea în decursul examenului a alcoolului, terebentinei şi altor mijloace poate pricinui uneori avarii ireparabile.

Tot ceea ce, din punct de vedere tehnic-profesional şi al stilului, se referă la falsificarea unor opere din perioade mai îndepărtate, este tot atît de valabil şi pentru lucrări create în epoci mai tîrzii. Cu cît operele de pictură sînt mai apropiate de timpul nostru propriu-zis, cu atît mai multă atenţie li se cuvine amănuntelor, căci falsificatorul întîmpină din cauza lor, în mod firesc, tot mai puţine

dificultăţi de ordin material-tehnic. Probele hotărîtoare au loc în schimb, în măsură mereu mai precumpănitoare, pe tărîmul artistic, în domeniul stilului şi măiestriei.

La judecarea autenticităţii picturilor moderne, esenţial este criteriul pictural. Vopselele, materialele şi uneltele pe care obişnuiau să le folosească Spitzweg, Corot, Defregger, Leibl, Manet, Uhde, Monet, Liebermann sau maeştri şi mai apropiaţi de zilele noastre le sînt accesibile şi falsificatorilor, fiind de găsit în comerţ sau putînd fi procurate relativ uşor. Un rol important are de aceea de jucat, cînd este vorba de lucrări de artă moderne, istoricul de artă, fără să renunţe însă, în cazurile care comportă îndoieli, la examenul fizico-chimic. Nu se poate trece sub tăcere faptul că experţii comit deseori erori iar expertizele eronate, extrem de îngrijorătoare, relatate ceva mai departe, trebuie să-l îndemne pe colecţionar la prudenţă. Faptul că în acest domeniu chiar şi investigaţiile întreprinse cu mijloacele ştiinţelor exacte pot duce la ascuţite divergenţe de opinii învederează dificultăţile uriaşe întîmpinate la alegerea grîului de neghină.

Marcantonio Raimondi (cca 1470-1533), care ştia să lucreze ca grafician, cu o uimitoare capacitate de adaptare, în spiritul unui Rafael şi falsifica cu nu mai puţină pricepere «Viaţa Mariei» a lui Dürer, a găsit şi în zilele noastre tovarăşi de breaslă, capabili să copieze, cu o siguranţă a mîinii îngrijorător de derutantă, creaţiile altuia.

În domeniul picturii moderne şi contemporane se va acorda o atenţie deosebită provenienţei tabloului, cu atît mai mult cu cît schimbul de proprietate se poate urmări pentru perioada ultimilor cincizeci de ani cu mai puţină trudă şi mai multe şanse de continuitate decît atunci cînd este vorba de drumul parcurs de o operă de artă de-a lungul mai multor secole.

Cînd este vorba de un fals după un maestru în viaţă, chestionarea artistului oferă o posibilitate de control aproape certă. Cu toate acestea — surprinzător — atît confirmarea cît şi negarea

trebuie tratate cu oarecare rezervă. Căci au devenit cunoscute cazuri cînd unii pictori, care cu trecerea vremii şi-au schimbat fundamental maniera de a picta şi n-au mai vrut să se recunoască în multe din operele lor mai vechi, au renegat pur şi simplu tablouri din tinereţe. Alţii, pictori care produc abundent şi cu uşurinţă, nu-şi mai pot uneori confirma sau infirma cu absolută certitudine paternitatea, mai ales cînd este vorba de schiţe sau chiar şi de lucrări mai mici şi puţin importante.

Semnalăm aici încă un gen de falsuri, izvorît din bunăvoinţă, din generozitate: numeroşi artişti din timpuri mai vechi semnau ocazional cu propriul lor nume lucrări ale elevilor.

Se ştie despre Corot că a semnat cu mîna lui pînze ale unor colegi, lipsiţi de succes şi aflaţi în nevoi, care pictau sau desenau în stilul lui, ca aceştia să-şi poată vinde lucrările mai uşor şi la un preţ mai bun. Falsurile moderne se pot recunoaşte uneori prin radiografii ale straturilor, care dezvăluie modul de a lucra cu penelul. Chiar dacă imitatorul lucrează profesional în acelaşi mod cu cel imitat, se constată cu ajutorul razelor X că n-a putut menţine pentru întregul tablou tuşa străină firii şi articulaţiilor sale. O analiză chimico-fizică a vopselelor permite a se constata în plus anumite deosebiri, întrucît sînt cunoscute preferinţele multor pictori contemporani pentru anumite vopsele. Un alt indiciu important îl constituie schimbările în procesul de fabricaţie a unor vopsele ca urmare a dezvoltării chimiei şi fizicii. Deci, dacă un anumit pictor a folosit la un moment dat o anumită vopsea de o anumită marcă, cunoaşterea acestor elemente reprezintă pentru falsificator un sprijin doar relativ. Căci aceeaşi fabrică livrează azi sub aceeaşi denumire o vopsea avînd o compoziţie chimică deseori considerabil diferită de cea livrată cu zece sau treizeci de ani în urmă. Avînd în vedere că producătorii de vopsele păstrează, în majoritatea cazurilor, cu stricteţe secretul de fabricaţie, este aproape exclus ca falsificatorul să poată obţine, transformînd vopselele de azi, aceeaşi imagine spectrală pe care o dau cele vechi. Acelaşi lucru este valabil

pentru sicative şi verniuri şi cu atît mai mult pentru tehnica grundului. Segantini îşi picta peisajele alpine pe un grund roşu specific, care poate fi pus în evidenţă chiar în cazul unui tablou finisat şi care cu greu ar putea fi imitat de un falsificator.

Se vorbeşte, de obicei, de un falsificator, deşi în multe cazuri ar fi mai corect — cel puţin cînd este vorba de pictură — să se folosească *pluralul.* Capacitatea de a reprezenta desăvîrşit toate motivele şi toate temele le este dat numai celor cu har. Începînd cu secolul XVI mai ales, chiar pictori renumiţi au lăsat în seama unor specialişti executarea anumitor părţi ale tablourilor lor. Astfel, bunăoară, Pieter Brueghel cel Tînăr este autorul elementelor figurale din nu puţine peisaje contemporane lui, iar Rubens, deşi el însuşi un bun peisagist, punea pe alţii să picteze cadrul natural al operelor sale. Această diviziune a muncii nu atingea însă niciodată detaliile figurii umane. În sculptură, cioplitul, ornatul şi auritul erau şi ele executate deseori de trei persoane diferite.

Falsul de înaltă clasă se dovedeşte de asemeni, la un examen mai atent, a fi în multe cazuri rodul muncii colective. Falsificatorul principal încredinţează unui specialist pictarea motivelor a căror executare este, din punct de vedere tehnic sau stilistic, prea dificilă pentru el.

Cam prin 1928 mai mulţi pictori foarte dotaţi lucrau într-un atelier de restaurare la Viena. Aici se restaurau, la un înalt nivel de perfecţiune, prin muncă în comun, opere vechi. Atelierul primea şi restaurări de fragmente, pentru ca cu timpul să iasă de aici «capodopere antice» care, în afară de suport, n-aveau nimic autentic. Lucrările acestui atelier vienez se distingeau întotdeauna printr-un înalt nivel artistic al ansamblului. Elementul figurativ, de decor şi tematic precum şi toate genurile, de la compoziţiile de interior şi pînă la peisaj, formau la un loc o operă unitară ca valoare; fiecare motiv era pictat de un specialist.

Un adevărat cîmp de manevre al falsificatorilor îl constituie lumea *desenelor* clasice, îndeosebi italiene. Schiţe de reprezentări figurale, prime idei aruncate pe hîrtie ca proiecte pentru lucrări mai mari, pentru compoziţii atît picturale cît şi sculpturale, se află în centrul atenţiei colecţionarului, de unde rezultă — s-ar putea spune — cu necesitate, interesul tot atît de viu al falsificatorilor pentru acest domeniu al artei.

Imitarea desenelor medievale este preferată, deoarece aici exigenţele specialistului în ce priveşte puritatea stilului pot fi mai uşor satisfăcute decît în cazul unui tablou finit. Modele originale de epocă există nenumărate. Transpunerea bidimensională a temei, personajelor şi compoziţiei unei statui originale, cu sangvină de fabricaţie proprie şi identică cu cea folosită pe vremuri, pe o hîrtie corespunzător îngălbenită, este de asemeni foarte rentabilă şi nu prea dificilă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru contrafacerea unor desene vechi autentice. Desene rămase neterminate sînt completate, altele, nesemnate, sînt prevăzute cu iniţialele sau semnătura unui maestru, fiind astfel împinse într-o categorie de preţuri mult mai ridicată.

Folosirea de hîrtie şi creioane conforme epocii îngreunează considerabil descoperirea falsului. În asemenea cazuri analiza materialelor nu va face decît să indice că, din punct de vedere empiric, totul este veritabil — va duce deci la o concluzie contrară stării de fapt reale.

În Tratatul său de pictură, Cennini dă şi compoziţia vechilor creioane. Aliajul, foarte moale, se compunea dintr-o parte de staniu pisat şi două părţi de plumb. Avînd în vedere că primele mine de grafit au fost descoperite la mijlocul secolului XVI la Barrowdale în Anglia şi că materialul extras acolo n-a intrat imediat în circuitul comercial european, desenele care prezintă urme de grafit cu greu pot avea vechime mai mare de 1570. Falsificatorul poate încerca să elimine pericolul identificării grafitului, topindu-şi singur aliajul

pentru creion, după vechea reţetă, din plumb şi staniu. I-ar fi însă aproape imposibil să realizeze o compoziţie din aceste două metale care să corespundă plumbului şi staniului, extrase cu mijloace primitive şi destul de impure în evul mediu. Datorită tehnicii de extracţie tot mai perfecţionate, de la mijlocul secolului trecut ajung în comerţ metale de bază tot mai pure; din urmele lăsate de creion se pot trage deci concluzii cu privire la calitatea plumbului şi staniului folosite în aliaj.

Preţioase puncte de sprijin furnizează şi fineţea vîrfului creionului de desen, întrucît numai materialele cele mai noi permit o ascuţire foarte fină şi obţinerea a pînă la paisprezece grade de tărie diferite.

Primele hîrtii de desen au fost produse în Italia de nord în secolul XIII. Din Lombardia această hîrtie a ajuns în Germania de sud iar la sfîrşitul secolului XIV au fost înfiinţate la Ravensburg şi Nürnberg primele mori de hîrtie. Întreaga cantitate de hîrtie produsă aici purta un filigran care urma să certifice provenienţa sau calitatea fiecărei foi.

Pentru desenele din perioade ulterioare, din trecutul apropiat sau contemporane, în caz de îndoială examenul chimico-fizic va trebui întotdeauna completat cu expertiza critică a stilului, efectuată de un istoric de artă. Desene ale lui Toulouse-Lautrec, schiţe ale lui Rodin, studii ale lui Menzel şi ale multor altora de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru ating uneori preţuri remarcabile, depăşite însă de ofertele făcute în mod curent pentru desene ale lui Paul Klee şi ale unor abstracţionişti de aceeaşi clasă. Lucrările lui Klee pot fi identificate pe baza excelentului material arhivistic al fundaţiei Klee din muzeul de la Berna şi pe baza catalogului său propriu de lucrări, ceea ce este foarte rar posibil la majoritatea celorlalţi artişti moderni. Falsurilor după Picasso nu li se vine aşa uşor de hac. Picasso este greu de abordat şi în majoritatea cazurilor destul de inaccesibil.

Cercul relativ restrîns al amatorilor de acuarele şi preţul comparativ mai scăzut al acestora constituie motivul pentru care *acuarelele* joacă un rol neînsemnat în lumea falsificatorilor.

Acuarela de bună calitate reclamă măiestrie din partea imitatorilor. De aceea se şi întîlnesc mult mai frecvent falsificări de semnături decît imitaţii. Cînd, de pildă, pentru un timp austriacul Rudolf von Alt devenise foarte căutat, falsificatori iscusiţi pictau semnătura sa, de altfel foarte uşor de imitat, pe orice acuarelă care evoca în oarecare măsură maniera sa de a picta. Tehnica însăşi a acuarelei îngreunează constatarea chimico-fizică a falsului incomparabil mai mult decît pictura în ulei, în primul rînd pentru că procesul de producţie a vopselelor de apă a suferit considerabil mai puţine schimbări decît cel, extrem de complicat, al vopselelor de ulei şi tempera şi, în al doilea rînd, pentru că semnătura aplicată ulterior cu acuarelă se incorporează aproape neobservat în vopseaua de dedesubt, aceasta fiind dizolvată, cel puţin la suprafaţă, de apă.

Se înţelege de fapt de la sine că unui tablou i se cuvine o ramă. Pictura şi *rama* sînt atît de strîns legate, încît întrebarea: de ce două obiecte atît de diferite pot reprezenta în ochii noştri o asemenea unitate — pare de prisos. Mergînd pe urmele cauzelor care au dus la această contopire de noţiuni percepute de multă vreme ca o unitate organică, se ajunge la rezultate interesante. Istoria naşterii ramei a rămas întotdeauna copilul vitreg al cercetăm creaţiei artistice. Înrămarea tablourilor a fost determinată, poate, de două mobiluri:

1. Contemplarea peisajului prin fereastră dădea oarecum un «tablou înrămat» şi

2. Rama a constituit un mijloc de protecţie adecvat pentru marginile tabloului.

Ramele vechi corespund incontestabil dorinţei de a proteja tabloul. Masa grundului se fărîmiţa cel mai uşor începînd de la

marginile picturii. Suportul imaginii trebuia deci asigurat în aceste porţiuni. Pervazuri înclinate, asemănătoare celor ce apără ferestrele şi uşile de ploaie şi de apa care se scurge, aduceau un element arhitectonic în forma utilitară a ramei, iar din profilul funcţional s-a dezvoltat treptat o plăsmuire cu aspect artistic.

Din motive prea puţin cunoscute ne-a parvenit un număr mult mai redus de rame vechi autentice decît de picturi autentice. Din această cauză ramele «de epocă» au un curs extrem de ridicat.

Făuritorul de rame din secolele XV–XVI lucra într-un mod asemănător cu al sculptorului. Conştient sau inconştient, el se mai conducea în munca sa de dorinţa de a proteja tabloul. El utiliza ca suport mase amestecate cu păr de bovine şi cleiuri insolubile în apă, pentru a face lemnul şi ornamentaţia mai rezistente la acţiunea agenţilor atmosferici.

Imitarea ramelor vechi prezintă aproape aceleaşi dificultăţi ca şi imitarea operelor de sculptură. Falsificatorul va încerca să folosească material vechi; însă ornamentarea «unitar-neregulată» a lemnului plat şi de profil, deseori de dimensiuni foarte mari, este aproape imposibil de imitat. Ramele contrafăcute nu rezistă unui examen serios, mai ales dacă au şi elemente de stucatură în relief şi sînt aurite. Acestea îl trădează pe falsificator, care lucrează în definitiv fără a avea o legătură intimă cu un tablou anume. Vechii rămari, pînă şi maeştrii rămari de la sfîrşitul secolului XIX, se aflau în relaţii foarte strînse cu pictorul. Influenţa acestuia asupra rămarului a avut ca rezultat obţinerea unei forme armonioase din punct de vedere meşteşugăresc şi artistic. Mai tîrziu aceste raporturi au slăbit tot mai mult iar fabrica de rame le-a pus capăt categoric.

Ramelor sculptate din secolele XIV–XVI le-au servit deseori drept model, îndeosebi în goticul italian, elemente izolate ale ornamenticii arhitecturale contemporane. Amănuntele figurale erau lucrate de sculptori, dar şi pictorul însuşi proiecta, în cazuri speciale, rama tabloului său, cum a făcut-o de exemplu Dürer pentru pictura sa «Toţi sfinţii» de la Viena. (Rama se află la Muzeul

Germanic din Nürnberg.)

Munca falsificatorului de rame are drept obiectiv, în majoritatea cazurilor, să ridice cu ajutorul ramei calitatea unei picturi mai mult sau mai puţin autentice; uneori se pune problema de a înnobila, încadrîndu-l într-o ramă arhitecturală în stil vechi bisericesc, un tablou mediocru. De asemenea, un tablou de altar veritabil, neîncadrat, va deveni mult mai aspectuos fiind prevăzut cu un «voleu de epocă». În asemenea cazuri partea mai slabă, rama falsă, este deci menită să sprijine partea mai tare, tabloul autentic.

Că picturilor false li se «ridică» preţul prin introducerea lor în rame veritabile este o practică arhicunoscută. În aceste cazuri specialistului în rame îi revine sarcina să armonizeze cele două elemente — tabloul şi rama — care de cele mai multe ori nu se potrivesc perfect, respectiv să micşoreze rama prea mare sau s-o mărească pe cea prea mică. Se recomandă de aceea ca ramele vechi să fie întotdeauna atent verificate în punctele de joncţiune a lemnului.

Mai simplu pentru falsificatorul de rame este să imite profilele vechi, deseori monocrome şi de cele mai multe ori vopsite în negru, confecţionate din lemn natur răzuit şi lustruit. Îndeosebi în Olanda şi Anglia s-a impus de timpuriu rama ostentativ nedecorativă din lemn de nuc, care ceda conştient picturii rolul preponderent. Întrucît lemnul de nuc reclamă o grunduire numai în cazul poleirii cu aur, falsificatorul poate înlocui grundul printr-un gen de şpăcluire, în orice caz cu un material specific de epocă.

Rama, în majoritatea cazurilor absolut simplă, îl scuteşte pe falsificator de munca complicată a auritului. Ea prezintă doar urme sporadice de aurire, în aşa fel încît — la o privire superficială — ele să pară a fi mărturii ale operei destructive a timpului în decursul secolelor.

OPERE DE SCULPTURĂ

Interesul falsificatorilor se îndreaptă în măsură mult mai redusă către operele de sculptură. Cauzele rezidă, în primul rînd, în dificultăţile simţitor mai mari pe care le prezintă imitarea şi, în al doilea rînd, în piaţa considerabil mai redusă. Cercul amatorilor de sculptură bună este restrîns în comparaţie cu numărul de necuprins al iubitorilor şi colecţionarilor de picturi şi antichităţi. Puţini la număr, colecţionarii de sculpturi sînt deseori exigenţi şi competenţi.

În timp ce tablourile şi alte opere de artă din aproape toate epocile au mare căutare, preferinţele pentru opere de artă tridimensionale se concentrează asupra creaţiilor mai vechi; sînt preţuite cu precădere sculpturi din toate perioadele goticului, din Renaştere şi din baroc. În comparaţie cu aceasta interesul considerabil, trezit şi întreţinut deseori în mod artificial, pentru lucrările sculptorilor moderni, înainte de toate abstracţionişti, este totuşi de importanţă minoră.

Opere de prim rang sînt deosebit de rare, originale romanice în stare bună aproape că nu există pe piaţă. Se înţelege că şi statuile antice de calitate constituie o raritate.

Tocmai în imitarea unor lucrări de sculptură din epocile preferate falsificatorul se vede pus în faţa unor dificultăţi excepţionale. Însăşi procurarea materialului, în cantităţile şi la calitatea corespunzătoare, reclamă eforturi foarte mari.

Esenţialul în ce priveşte falsificarea sculpturilor se poate demonstra cel mai bine în legătură cu lucrările epocii gotice.

Cartea lui H. Wilm «Die gotische Holzfigur» (Sculptura în lemn gotică) constituie o prezentare excelentă a artei şi tehnicii maeştrilor acestei perioade, ale căror lucrări se disting prin forţa, vigoarea monumentală a figurilor şi bogăţia ornamentală.

Nu se exagerează afirmînd că modul de realizare a acestor opere de artă este *inimitabil.* Sculpturile, avînd un grund de cretă de culoarea fildeşului, şlefuit pînă la netezimea oglinzii, au fost pictate

cu un azuriu luminos, cu roşu incandescent de miniu, verde deschis, cu un roz delicat şi un cafeniu cald, — culori poleite de strălucirea foliilor de aur fine ca o boare, aplicate cu extremă grijă. Caracterul inegalabil al sculpturii gotice rezidă în armonia intimă a modelării plastice şi a picturii. Multe sculpturi în lemn nepictate, din aceste secole, decepţionează, căci în fapt şi iniţial au fost concepute spre a străluci în culori. În tonul sobru al lemnului ele par aproape ireale. Alta este situaţia cu acele lucrări care au fost cioplite de vechii maeştri nu cu scopul de a fi împodobite cu strălucite ornamente, cum ar fi stranele şi scrinurile bisericeşti. Lucrările lui Tilman Riemenschneider nu sînt aurite sau colorate, ele n-aveau nevoie de aşa ceva, deoarece arta maestrului a fost în stare să insufle lemnului o viaţă proprie, fabuloasă.

Sculptura a apărut de foarte timpuriu ca o creaţie de sine stătătoare; totuşi, la o serie de lucrări de valoare se relevă o strînsă legătură cu pictura, ba mai mult, nu lipsesc nici copii transpuse în trei dimensiuni ale unor creaţii de artă plastică bidimensionale. Altarul bisericii Kilian din Heilbronn prezintă o imagine cioplită a Mariei care se dovedeşte a fi o copie, fidelă pînă în cele mai mici amănunte, a unui fragment din «Răstignirea» lui Martin Schongauer. După gravura măestrită reprezentîndu-l pe Sf. Sebastian, şi purtînd iniţialele «E.S.», există o sculptură care inversează modelul, lucrată prin 1480 şi una care îl reprezintă corect, executată prin 1490. Stephan Rottaler a sculptat prin 1520 un basorelief pentru aripa dreaptă a altarului principal de la Reisbach, inspirîndu-se după gravura în lemn a lui Albrecht Dürer «Sf. Mihail în luptă cu balaurul». Asemenea transpuneri în trei dimensiuni ale unor opere bidimensionale sînt destul de frecvente.

Sculptura în lemn gotică este, în fond, o continuare a orfevrăriei. În Italia, pictorii din secolul XIV şi începutul secolului XV au debutat deseori ca artizani; această provenienţă se face simţită mai tîrziu în tratarea amănuntelor din tablourile lor. În ţări diferite au

fost preferate dintotdeauna materiale de lucru diferite; astfel, în sculptura nordică găsim lemnul (se cunoştea, fireşte, şi piatra, fildeşul, teracota etc.), în Italia şi sudul Franţei se lucra mai ales în piatră (ceea ce nu înseamnă că nu sînt cunoscute destul de multe sculpturi în lemn din toată Italia şi din toate epocile şi stilurile).

«Particularităţi naţionale» întîlnim numai la sculpturile în lemn: în timp ce germanii foloseau pentru statuile lor în primul rînd lemn de tei, italienii preferau lemnul de castan sau de pin (o deosebire asemănătoare există, după cum am mai amintit, şi la panourile pentru tablouri).

Deplina tridimensionalitate a sculpturilor exista deja la începutul epocii romanice; sculptura lombardă din secolul VIII cunoaşte atît tri cît şi bidimensionalitatea. În ce priveşte motivele şi temele, falsificatorului i se oferă posibilităţi nelimitate de a realiza reproduceri stilistic fără cusur. Însă transpunerea unei gravuri sau a unei picturi în sculptură presupune găsirea materialelor adecuate şi îndemînare profesională.

Cel ce vrea să creeze o statuie gotică din lemn de înaltă clasă trebuie să fie de două ori maestru: sculptarea reclamă o mînă de maestru iar fasonarea (împodobirea statuii cu culori şi aur) prezintă aceleaşi exigenţe. Ca şi în domeniul picturii, munca falsificatorului este mai uşoară dacă este vorba de sculpturi din perioade mai apropiate. Oricîte probleme dificile i-ar pune imitarea sculpturilor din baroc în privinţa materialului, compoziţiei şi ornamentării, aceste probleme se rezolvă considerabil mai uşor decît cele puse de operele din epoca pregotică şi de cele din secolele XIV şi XV. Importanţa pe care o aveau, în arsenalul imitatorilor marilor pictori ai secolelor trecute, mănunchiul de penele şi buricele degetelor păleşte pe lîngă însemnătatea covîrşitoare a instrumentarului pentru falsificatorul de sculpturi, avînd în vedere marea varietate a uneltelor. Capodoperele sculpturii în lemn, gotice sau romanice, au fost create cu ajutorul unor toporişti cu forme ciudate, azi necunoscute, pe care încă în secolele XVIII sau XIX falsificatorul

trebuia să şi le şlefuiască singur cu multă trudă sau să le comande. Profiluri cu totul particulare aveau de asemeni fiarele plate, fiarele îndoite, cu două tăişuri forjate în unghi ascuţit. Majoritatea acestor instrumente erau deja în folosinţa sculptorilor din gotic, după cum se poate vedea pe basorelieful «Un sculptor în lemn în atelierul său» cioplit pe o strană de cor din Pöhlde. Aceste unelte specifice lăsau urme caracteristice. Pentru a lăsa urme identice imitatorul era obligat să lucreze cu aceleaşi unelte. Dificultăţile întîmpinate în procurarea lemnului corespunzător au fost deja amintite cu prilejul tratării problemei suporturilor de pictură din lemn. Pentru o sculptură însă sînt necesare cantităţi mult mai serioase, problema materialului devenind astfel aproape de nerezolvat. Or tocmai materialului îi acordau vechii maeştri maximum de atenţie. Anton Tucher nota la 12 martie 1517 (după Wilm) în registrul său o plată de 6 livre făcută slujbaşului Linhart Pemer pentru un tei şi transportul acestuia din pădurea Sebald în atelierul lui Veit Stoss. «Buna Vestire» sculptată de Veit Stoss din lemn de tei a fost expusă în corul bisericii Sf. Laurenţiu din Nürnberg încă la 17.VII.1518. S-ar putea presupune că Veit Stoss a folosit un lemn relativ proaspăt. Mai verosimil este însă că «Buna Vestire» a fost cioplită din lemn uscat aflat în stocul atelierului iar trunchiul din pădurea Sebald a fost luat şi pus la uscare. Aceasta corespunde şi practicii maeştrilor din acea vreme, care se foloseau numai de trunchiuri vechi şi perfect uscate, pentru a reduce la minimum spărturile inevitabile datorate lemnului care «lucrează» şi pierderile rezultate de aici.

Nenumărate gravuri în lemn şi în cupru informează asupra tehnicii maeştrilor gotici şi de mai tîrziu. O gravură în lemn din anul 1531 a lui Hans Sebald Beham înfăţişează, pe lîngă un pictor de scrisori şi un organist, un sculptor în lemn la instrumentul său de lucru. Conform imaginii, instrumentul avea un capăt mobil, astfel încît să poată fixa trunchiuri de diferite lungimi. Trunchiul putea fi rotit de-a lungul axului longitudinal; sculptorul putea aduce deci porţiunea pe care trebuia s-o lucreze în poziţia cea mai avantajoasă

pentru el. Înaintea începerii lucrului, trunchiul era găurit la ambele capete; în găuri erau introduse două pene ascuţite care îl fixau.

După terminarea lucrului sculptorul astupa cel puţin gaura de la capul statuii cu un diblu corespunzător. Dacă, cu timpul, acesta a căzut, adîncitura în care a stat cîndva continuă să se vadă. Închiderea găurii de la capătul celălalt nu era, în general, necesară, deoarece modelarea piciorului sau a soclului ducea de regulă la tăierea porţiunii de trunchi găurite.

Spatele, de obicei plat, al sculpturii era scobit spre a se evita o rupere ulterioară. La sculptarea unei lucrări dintr-un trunchi întreg, scobirea făcută în acelaşi scop se executa de jos în sus. Pentru sculpturi mai mici în «ronde-bosse» se folosea numai partea exterioară a trunchiului, care nu conţinea noduri, scobirea fiind în acest caz inutilă.

Sculptorul ascundea scobiturile din partea de la spate a lucrării acoperindu-le cu un panou lucrat cu grijă şi prins de statuie cu dibluri de lemn. Rosturile de îmbinare longitudinale le astupa lipind o pînză deasupra în aşa fel, ca o ornamentare făcută ulterior să le acopere pe toate creînd impresia că toată opera a fost cioplită dintr-un buştean rotund.

În găurile diblurilor s-au găsit deseori mici fîşii de pergament făcute sul pe care erau înscrise de mînă anul în care a fost creată lucrarea şi numele sculptorului. Pe unele sculpturi se găsesc iniţiale, altele poartă semne distinctive sau marca breslei, pirogravate sau bătute. Era vorba, probabil, de o măsură de apărare împotriva unor sculptori neaparţinînd breslei sau a unor falsificatori contemporani.

Breslele şi asociaţiile indicau schematic membrilor lor modul de prelucrare a materialelor. Pentru sculpturile în lemn şi piatră regula cerea modelarea dintr-un singur bloc. Numai anumite părţi mult îndepărtate de masă — bunăoară o mînă, o cîrjă de episcop, o coroană sau o aureolă — puteau fi ataşate blocului. Regulile breslelor permiteau îmbinarea a două sau mai multe blocuri numai dacă sculptura în ansamblu depăşea simţitor dimensiunile

obişnuite. La lucrările în piatră legarea se făcea cu chit iar dibluri de fier fixate în piatră întăreau capacitatea portantă sau stabilitatea unor fragmente de mai mare întindere.

Chiar unor artişti de mare clasă ai antichităţii, ai evului mediu şi a epocilor de mai tîrziu li se întîmpla să comită greşeli de meşteşug. De aceea, dacă la examinarea unei sculpturi în lemn se constată existenţa unor mici părţi introduse, sau la cercetarea unei sculpturi în piatră se găsesc părţi legate cu chit, aceasta nu înseamnă neapărat că s-au operat transformări ulterioare; în multe cazuri poate fi vorba de corecturi făcute de mîna artistului.

Sculpturile în piatră sau metal sînt mult mai rar imitate decît sculpturile în lemn.

În funcţie de materialul utilizat, de la granitul dur pînă la genurile de rocă moi, mai expuse uzurii vremii, sculptorii în piatră foloseau unelte diferite, de la ciocanul de cioplit grosolan pînă la fierul de modelat fin şi suprafin, corespunzător tăriei materialului de lucru. Tehnica prelucrării permite cunoscătorului să determine cu oarecare certitudine — desigur numai legat şi de consideraţiuni de ordin stilistic — epoca de creaţie a operei. Posibilitatea de a atribui o sculptură în piatră unui anumit maestru este, cu rare excepţii, problematică — doar dacă este vorba de imitaţii recente care fie că sînt, neîndoielnic, copii, fie contrafaceri în stil clasic, uşor de identificat.

Incomparabil mai greu este să fie recunoscute ca atare imitaţii sau pastişe mai tîrzii ale unor sculpturi de piatră greceşti sau romane. În legătură cu aceasta este cazul să reamintim că în timpurile acelea nu era considerat dezonorant, şi cu atît mai puţin ca pasibil de pedeapsă, să realizezi o copie meşteşugită, o imitaţie după o capodoperă originală sau chiar un fals fără echivoc. Michelangelo însuşi era, şi în această privinţă, un om al timpului său.

Ca adolescent, i-a plăcut să urmărească munca lui Bertoldo care cioplea, din însărcinarea lui Lorenzo de Medici, sculpturi de piatră

în grădina acestuia. Hotărît, puse şi el mîna pe unelte. Prima sa lucrare mai importantă fu o copie după o mască de faun antică cu dantura stricată. Copiei lui Michelangelo îi lipsea acest amănunt care-i jignea simţul estetic. Cînd Lorenzo de Medici examină sculptura terminată, îi atrase atenţia tînărului sculptor asupra contradicţiei dintre masca reprezentînd un faun *bătrîn* şi dantura păstrată intactă. Michelangelo îşi potrivi imediat copia după original şi pili totodată atît de perfect natural, cu o unealtă foarte fină, un dinte din maxilarul de sus, încît creă impresia că dintele a căzut, din cauza vîrstei, cu rădăcină cu tot. Ochiul, îndemînarea manuală şi gîndirea logică a lui Michelangelo erau surprinzător de bine dezvoltate încă din anii adolescenţei sale.

Lorenzo de Medici ştiu să recunoască aceste daruri excepţionale; el îl însărcină pe meseriaşul artist să împodobească cu statui de piatră parcul princiar şi castelul. Michelangelo îndeplini dorinţa ilustrului său mecena, găsind însă timp şi pentru a crea sculpturi necomandate, ca «Amor adormit». Fără a contesta frumuseţea operei, principele n-o consideră suficient de decorativă pentru parcul său. Îi propuse lui Michelangelo să folosească statuia pentru o speculaţie; în acest scop sculptura, lucrată în stil clasic, urma «să fie aranjată în aşa fel încît să poată fi vîndută la Roma drept o lucrare antică», la un preţ mult mai ridicat decît cel ce se poate obţine pentru o simplă copie.

Michelangelo căzu de acord. Naşterea «Amorului adormit» fu antedatată cu un mileniu şi jumătate. După concepţiile noastre actuale s-a comis o înşelăciune fără echivoc — mai cu seamă că motivul acţiunii a fost setea de cîştig atît la iniţiator cît şi la executant! Potrivit concepţiilor de atunci nici vorbă nu putea fi de înşelăciune. Căci măiestriei în sine i se cuvenea întreaga admiraţie.

Lorenzo de Medici trimise «Amorul adormit» — învechit cu multă dibăcie prin îngropare în pămînt saturat de acid — negustorului de artă Baldassare di Milanese, la Roma. Acesta vîndu piesa «antică» cardinalului Riario de San Giorgio cu 200 ducaţi de

aur, un preţ foarte ridicat pentru vremea aceea. Baldassare îi expedie însă lui Michelangelo un onorar de numai 30 ducaţi de aur, oprindu-şi 85% din suma realizată. Cardinalul Riario, mare amator de artă, află pe căi ocolite că «Amor adormit», departe de a fi dormit 1.500 de ani, fusese pus în pătuţ recent, la Florenţa. Trimise aici un om de încredere, pentru a se informa. Vestea trebuie să fi ajuns la urechea lui Lorenzo de Medici, căci acesta se retrase cu grabă din afacere. Trimisul cardinalului ajunse pînă la urmă, prin atelierul lui Ghirlandajo, la cioplitorii în piatră din parcul Medicilor. Cînd îi povesti tînărului sculptor Michelangelo că Riario a plătit pentru statuie 200 ducaţi de aur, acesta se recunoscu autor al imitaţiei. Nobilul roman îl lăsă să înţeleagă că mărturia lui Michelangelo ar fi singura posibilitate de a obţine de la Baldassare restituirea celor 200 ducaţi de aur. Artistul înşelat o porni la drum, spre Roma, împreună cu însărcinatul cardinalului.

Cînd apăru la Baldassare şi-i ceru socoteală pentru modul în care împărţise cei 200 ducaţi de aur, negustorul se mărgini să-i arate «Amorul adormit», pe care a fost obligat să-l răscumpere de la cardinal înapoindu-i suma integrală. Michelangelo rămase deci cu cei 30 de ducaţi de aur din această ciudată afacere. Încercarea sa de a fi primit de cardinalul Riario eşuă; acest prinţ al bisericii nu putea bănui că tînărul care-i solicita fără succes o întrevedere se va număra odată printre cei mai mari artişti ai lumii. «Amorul adormit» dispăru în tenebrele acelui veac al forţelor întunecate şi al pornirilor întunecate. «Amorul adormit», expus actualmente la Torino, este considerat un fals din secolul XVI sau începutul celui următor.

Istoricul Paolo Giovio, un contemporan al lui Michelangelo, relatează că «Amorul adormit» a mai fost odată îngropat la Roma, cu intenţia de a fi găsit «întîmplător» cu prilejul unor săpături. Baldassare di Milanese s-a îngrijit ca statuia să prezinte uşoare avarii, aşa cum este cazul cu majoritatea operelor vechi autentice.

Paolo Giovio adaugă relatării sale că «Amorul adormit

„învechit” i-a adus lui Michelangelo mare faimă».

Prin 1560 a apărut din nou un «Amor adormit», care ar putea fi originalul după care s-a inspirat Michelangelo. O legătură efectivă nu poate fi însă dovedită şi nimeni n-ar putea spune dacă cel mai mare dintre sculptori a întîlnit vreodată un «Amor adormit» *antic* înainte de a-l fi creat — şi a-l fi îmbătrînit — pe al său propriu. Parte din vanitate, parte de dragul obţinerii unui cîştig bun, au apărut numeroase copii clasicizante sau opere inspirate din antici, create de maeştri de mîna întîia sau a doua.

Demnitarii clerici şi laici ai Renaşterii manifestau o mare predilecţie pentru sculptura clasică. Statuile deteriorate supărau simţul lor estetic. Ei dădeau la reparat lucrările antice; se punea la loc chiar un lob al urechii dispărut. Totul trebuia să fie perfect şi frumos din punct de vedere anatomic. Ideea că, potrivit concepţiilor noastre, ar interveni o distrugere prin reparare, că restaurări de mare volum trebuie respinse din punct de vedere stilistic pentru că contravin principiului caracterului unitar al operei de artă — o asemenea idee n-avea loc în gîndirea lor.

Cînd numărul statuilor antice de reparat a început să scadă, falsificatorii s-au pus serios pe lucru.

Colecţionarii sensibili nu se mulţumeau să respingă imitaţiile, ei cunoşteau şi pericolul amestecului de stiluri rezultat din completarea lipsurilor. Hans Fugger îi scrie în 1567 lui David Ott: «Îmi mai spuneţi că aţi cîrpit un cap vechi. Fiţi foarte atent, căci cu asemenea cîrpăceală se amestecă otova vechiul cu noul».

În trecut se puneau laolaltă toate spărturile spre a se face din ele sculpturi aparent intacte. Deja prin 1525 constructorul şi sculptorul roman Lorenzetto di Lodovico înfiinţase un mare atelier de reparat sculpturi deteriorate.

Cu timpul numeroşi restauratori au completat meseria lor prost plătită cu cea, mult mai rentabilă, de falsificator. Unii istorici de artă ca Vasari, Baglione şi Passeri dezaprobau împletirea dintre artist, restaurator, negustor şi falsificator în aceeaşi persoană, adică, după

cum citează Burckhardt, «de la cel mai nobil, în jos, pînă la negustorul de vechituri».

Posibilităţile de a stabili vîrsta cu precizie ştiinţifică sînt considerabil mai reduse la sculpturile în piatră decît la cele în lemn sau metal. Investigaţii foarte complicate permit, ce-i drept, în anumite limite, să se deosebească vechimea adevărată a suprafeţei de îmbătrînirea provocată artificial, lipsesc însă aproape cu desăvîrşire metodele de cercetare chimico-fizice, mult mai temeinice şi eficace, care pot fi folosite cînd este vorba de vopsele, verniuri, lacuri şi porţiuni aurite. O sculptură de piatră care a fost expusă timp de un secol sau două tuturor intemperiilor s-a învechit cu o atît de profundă veridicitate, încît — lăsînd la o parte posibilităţile de eroare — verdictul de «autentic» sau «fals» nu poate aparţine decît istoricului de artă.

Michelangelo putea parcurge uşor cu imaginaţia secole, şi mulţi alţi sculptori în piatră ai Goticului, ai Renaşterii, ai Barocului făceau ca el. Tocmai de aceea pare aproape imposibilă încadrarea vechilor statui în anumite perioade de timp scurte, strict delimitate.

În octombrie 1957, pe şantierul şoselei de coastă Roma-Neapole au fost găsite, în apropierea satului Sperlonga, aproximativ patru sute de bucăţi de marmoră care, fotografiate fiecare în parte şi asamblate în fotomontaj, au constituit un grup Laocoon. Această descoperire a dezlănţuit o adevărată dispută între specialişti în jurul autenticităţii pînă atunci niciodată contestate a grupului Laocoon din Vatican. Dacă se asamblau cele 400 de piese, rezulta o operă monumentală, de două ori mai mare decît cea din Vatican.

Cine s-ar încumeta să se pronunţe şi să decidă care este opera originală şi care copia? Sau avem de-a face, la una din ele, de o replică la alte dimensiuni, ambele fiind deci opere originale ale aceluiaşi creator?

După ce agitaţia provocată de apariţia noului grup Laocoon s-a calmat, profesorul Jacopi a încercat să reconstituie sculptura din fragmentele sale.

Rezultatul a infirmat teoria cu privire la Laocoon, ducînd mai degrabă la ipoteza că grupul ar reprezenta pe Ulise înconjurat de tovarăşii săi, la prova unui vas. Presupunerea că ar fi vorba de Ulise în drum între Scylla şi Charybda era la îndemînă. În cursul cercetării fragmentelor s-a dat însă peste o porţiune de soclu purtînd numele acelui sculptor Agesandros din Rhodos care a creat, împreună cu fiii săi Polydoros şi Athanodoros, şi grupul Laocoon de la Vatican...

În octombrie 1898 Muzeul din Berlin a expus, ca un obiect de mare preţ, «o sculptură originală — un cap de femeie din marmoră — minunat conservată, provenind din prima fază a artei arhaice». Kekulé von Stradonitz şi-a concentrat atenţia competentă asupra acestei noi achiziţii şi a declarat-o, după o studiere temeinică, «o imitaţie italiană modernă din secolul XVIII». La 18 ianuarie 1899 Direcţia generală a Muzeelor regale din Berlin a comunicat: «capul de marmoră achiziţionat drept un original grec este o lucrare modernă». Multe elemente pledează pentru ideea că în atelierul care i-a furnizat muzeului, prin diferiţi intermediari, «capul de marmoră din prima fază a artei arhaice» au fost lucrate şi cele patru capete de marmoră descrise de Furtwängler, dintre care cel mai renumit, capul «Herei de Girgenti», şi-a găsit adăpost în British Museum. O a cincea sculptură, aproape identică, a fost vîndută la Paris în 1888, iar a şasea a împodobit vreme îndelungată gliptoteca Ny-Carlsberg de la Copenhaga.

«Atletul din epoca lui Phidias şi Policlet», sculptură de mărime supranaturală, din aceeaşi colecţie s-a dovedit a fi, după un examen serios, tot un fals din epoca modernă. La 1 iunie 1958, puţin înaintea morţii sale, reputatul istoric de artă de la Universitatea din Pisa, profesorul Matteo Marangoni a descoperit într-un coridor lăturalnic al galeriei din Palazzo Pitti o statuie de aproape doi metri înălţime a lui Venus. După amănunţite studii el ajunse la concluzia că este vorba de o operă a lui Michelangelo.

În afară de Marangoni au confirmat paternitatea lui

Michelangelo şi alţi importanţi cunoscători de artă. Pe baza analizei tehnicii de execuţie, dr. Procacci, conservatorul Palatului Pitti, a ajuns la concluzia că Venus este o operă creată «cu totul în maniera lui Michelangelo». Ea n-ar fi fost modelată ci cioplită din piatră, urmele lăsate de dalta zimţată Gravina fiind identice cu cele de pe alte opere, niciodată contestate, ale lui Michelangelo. Profesorul Mario Salmi, vicepreşedinte al Consiliului Superior al Artelor din Italia şi director al Institutului de Istoria Artei de la Roma, era de părere că statuia a fost, ce-i drept, începută de Michelangelo, a fost terminată însă de unul din elevii săi. Iar profesorul Ulrich Middeldorf, directorul Institutului german de Istoria Artei de la Florenţa, considera această Venus o operă a lui Pierino da Vinci, nepot al marelui Leonardo, sau o lucrare a lui Tribolo din perioada 1500-1550. Acest caz ilustrează de asemeni cu claritate cît de incomensurabilă este nesiguranţa inevitabilă, legată de determinarea momentului de apariţie şi a paternităţii în domeniul artei sculpturii în piatră.

Opere originale indubitabile demonstrează că statuile greceşti arhaice erau cioplite cu mare uniformitate de jur împrejur, pe cînd cele elenistice erau sculptate în două faze de lucru; întîi se modela partea din faţă, apoi cea din spate, iar muchiile proeminente dintre ele se potriveau cu suprafaţa modelată într-o fază de lucru finală. Aceeaşi tehnică incipientă a prelucrării blocului în manieră de relief vădesc însă şi unele sculpturi în piatră din Evul Mediu. În decursul deceniilor şi secolelor sculpturile în piatră din epocile greacă, romană, gotică, din epoca Renaşterii sau din baroc au fost mereu copiate şi pastişate. Sculpturi din alabastru şi marmoră, aceasta din urmă de preferinţă cu vinişoare şi colorată, de la falsificările de cea mai bună calitate pînă la imitaţiile cele mai ieftine, de regulă italiene, inundă pieţele de antichităţi ale lumii, care nu duc lipsă nici de opere plastice false din argilă.

La rarele sculpturi de piatră ornamentate, vopselele ca şi auritul sau argintatul erau aplicate pe un foarte subţire grund de cretă cu

adaos de ulei. Deoarece tocmai sculpturile de piatră sînt deseori expuse vicisitudinilor vremii, ele erau decorate, cu precădere, cu substanţe pe bază de ulei, care făcea piatra mai rezistentă la acţiunea agenţilor atmosferici.

Falsificatorul va încerca să-şi înzestreze sculptura cioplită în piatră cu semne de autenticitate. Prin îngroparea în pămînt saturat de acid el poate obţine în mare măsură o aparenţă de vechime adevărată. Dacă rodul muncii sale va mai fi găsit şi cu ocazia unor săpături — şi el se va îngriji de aceasta — nu prea este de prevăzut ca preţioasa descoperire să stîrnească neîncredere. Oamenii nu s-au schimbat prea mult de pe vremea lui Baldassare pînă în zilele noastre!

Chiar importante colecţii de stat cad victimă unor asemenea trucuri. În Muzeul Naţional din Neapole putea fi văzut pînă pe la sfîrşitul secolului trecut «un basorelief de la o fîntînă din Pompei». Era considerată o lucrare deosebit de frumoasă şi caracteristică. Un istoric de artă german a dovedit că este vorba, fără putinţă de tăgadă, de transpunerea figurală a unui desen de Albrecht Dürer. Direcţia muzeului şi-a expulzat, cu inima grea, comoara pompeiană, care provenea de la atelierul de falsuri din Roma.

Fenomenele de învechire a suprafeţei sculpturilor de *marmoră* pot fi detectate prin examenul microscopic. Cristalele romboedrice ale carbonatului de calciu prezintă în marmoră unghiuri şi muchii ascuţite, care sînt supuse unui proces de aplatizare, atît prin acţiunea acidului humic din sol cît şi datorită influenţei aerului. Sculpturile de marmoră cu adevărat vechi prezintă cristale tocite ca formă, uneori dizolvate chiar la suprafaţă. Dacă imitatorul se mulţumeşte cu o îngropare de scurtă durată, aceste caracteristici nu mai apar. Dacă tratează suprafaţa cu acizi avînd o acţiune rapidă, aceasta se poate constata prin analiza chimică. Rezultatele investigaţiilor devin însă problematice de îndată ce un specialist autentic, avînd suficientă răbdare şi dispunînd de cunoştinţe precise asupra comportării carbonatului de calciu, întreprinde operaţia de

învechire cu maximum de circumspecţie.

Cele de mai sus sînt valabile în principiu şi pentru sculpturile în *alabastru,* acesta fiind o masă cristalină de acid sulfuric.

Factorii de nesiguranţă care intervin cînd este vorba de aprecierea sculpturilor de *ceară* pot fi ilustraţi cel mai bine prin cazul bustului Florei, achiziţionat de Wilhelm von Bode, cu privire la care nu s-a putut ajunge la o clarificare categorică. Marele cunoscător Adolph Donath, critic de artă al ziarului «Berliner Tageblatt» şi autor al unor lucrări de critică de artă competente, era de părere că sculptura ar fi autentică. Rezultatul examenului chimic a confirmat expertiza sa. Gustav Pauli, succesorul lui Alfred Lichtwark la Galeriile de artă din Hamburg, a calificat în schimb bustul Florei drept un fals. Un specialist de mare competenţă, Edmund Hildebrandt, l-a onorat în 1927 ca «o operă de netăgăduit a lui Leonardo da Vinci». Acestuia i se opune declaraţia fiului sculptorului englez Lucas, care afirmă că l-ar fi ajutat pe tatăl său la facerea modelului de argilă şi la pictarea bustului Florei, sculptat de acesta.

Criticii de artă au argumentat recunoaşterea sau respingerea autenticităţii prin referate impresionante.

Dr. E. Raehlmann a examinat lucrarea cu metode microchimice. Dintr-un loc neimportant au fost extrase părticele minuscule de vopsea şi supuse, în patru eprubete, acţiunii apei, alcoolului, eterului şi unei soluţii slabe de acid clorhidric. Avînd în vedere că există suficiente materiale colorante autentice din ansamblul domeniului artei medievale şi a maeştrilor ei, iar reacţia substanţelor componente faţă de mijloacele de analiză amintite ne este cunoscută, cel puţin vîrsta materialului se poate determina cu o precizie de aproximativ un deceniu. Raehlmann a găsit în majoritatea vopselelor un mediu care apare transparent în cîmpul expus la microscop şi care nu se mai întîlneşte în lucrări de după secolul XVII. Un şir de alte caracteristici au permis restrîngerea

zonei îndoielilor. Au apărut, astfel, urme de miceliu, adică de filamente de ciuperci, care constituiau o caracteristică a vopselei «orseille», mult utilizată în secolele XIV-XVI. De aici s-ar putea deduce, că bustul Flora ar fi fost creat nu mai tîrziu de mijlocul secolului XVII. Însă, chiar dacă această investigaţie ştiinţifică ar fi fără cusur, încă s-ar putea ridica obiecţiunea că falsificatorul s-a folosit, eventual, de coloranţi vechi. În consecinţă, afirmarea paternităţii lui Leonardo da Vinci sau a unui alt sculptor din vremea sa se bazează numai pe opinia de critic de artă a unora, iar negarea ei, pe părerea altora dintre experţi. Şi cum ar putea fi fundamentată mărturisirea tînărului Lucas?

Ca istoric de artă, Gustav Pauli a declarat că vede în bustul Florei «stilul reginei Victoria amintind de figurinele de porţelan».

Dificultatea extraordinară de a determina autenticitatea sculpturilor de ceară e ilustrată cu toată evidenţa de acest exemplu. Cum s-ar putea găsi o explicaţie faptului, că în anul 1910 esteticianul englez E. V. Lucas declară că bustul Florei este opera unui tiz al său, a sculptorului Lucas, pentru ca în 1924 să afirme despre aceeaşi statuie, în coloanele ziarului londonez «Times», că este o lucrare originală?

Lumea artelor a resimţit ca o grea lovitură incertitudinea expertizării «Florei» cumpărate de Wilhelm von Bode. Lupta ce s-a încins în jurul chestiunii dacă bustul este sau nu opera lui Leonardo sau cel puţin a unui contemporan al său nu se ducea numai pentru justificarea achiziţiei la un preţ foarte ridicat; erau în joc numele şi renumele lui Wilhelm von Bode. Experţi serioşi opinau că însăşi prezenţa argilei ar fi o dovadă a vechimii statuii, întrucît acest material de lucru a ieşit complet din uz şi a dispărut din comerţ, încă în secolul XVI. Th. von Frimmel a afirmat însă în 1911, tot în legătură cu cercetările asupra datei naşterii bustului Flora, că argila putea fi procurată şi după secolul XVI şi chiar mai tîrziu. Ea se găsea precis la Londra la mijlocul secolului XVI, secol în care, potrivit opiniei exprimate de «Times», ar fi fost creat bustul Florei.

Frimmel şi-a publicat teza în revista «Blätter fur Gemäldekunde», anul 1911, vol. VI.

O altă «Flora» (de marmoră) a fost cumpărată (după Augusto Jandalo) cu 50 de lire de Alfredo Barsanti, un autodidact care s-a dedicat comerţului de artă, şi revîndută apoi cu 48.000 lire Muzeului de Belle Arte din Boston (Museum of Fine Arts). Această statuie de marmoră a fost calificată de L. D. Caskey — în «Catalogue of French and Roman Sculptures» — «piesă de rezistenţă a colecţiei».

După această strălucită afacere atît de simplu încheiată, Alfredo Barsanti a cumpărat de la un restaurator florentin o «Flora» de Verrocchio, cel la care a ucenicit marele Leonardo da Vinci. A plătit pentru aceasta 2.000 de lire. La Roma, unde Barsanti a încercat să-şi plaseze «Flora», negustori şi experţi au declarat că sculptura este un fals evident.

Barsanti cunoştea metodele tehnice ale atelierelor florentine de falsificare. El ştia că, spre a simula patina ce se depune de-a lungul secolelor, se aplicau straturi succesive de diferite paste cu verniuri. El n-a ezitat să cureţe bustul, căci avea convingerea că sub stuc şi glasiu se ascunde o capodoperă autentică; iar dacă totuşi se va fi înşelat, există destui specialişti care să se îngrijească de reînvechire.

Dar sculptura, bine curăţată, străluci din nou în vechea ei splendoare.

Primul s-a înflăcărat istoricul de artă italian Ruddioro Schiff pentru «Flora renăscută».

Bustul, recunoscut acum a fi opera lui Verrocchio, a fost achiziţionat de Sir Duveen la Londra.

Totuşi, îndoiala în ce priveşte autenticitatea sa, n-a amuţit. După cum Wilhelm von Bode a considerat că Flora «sa» este lucrarea lui Leonardo da Vinci, în timp ce alţi specialişti au declarat-o imitaţie, tot aşa continuă să fie pusă sub semnul întrebării sculptura autentică a lui Barsanti.

N-a fost mai mică stupoarea produsă de dispariţia din British

Museum, în 1936, a sarcofagului Cerveteri, care a făcut parte decenii de-a rîndul din comorile acestui muzeu. Splendoarea acestei «capodopere clasice din secolul V înaintea lui Cristos» i-a entuziasmat pe toţi specialiştii, şi nu mai puţin pe amatorii de artă şi vizitatorii muzeului, foarte dispuşi să le accepte aprecierea. Lucrarea din epoca «precreştină» s-a dovedit a fi o producţie colectivă a familiei italiene de cioplitori în piatră, Pinelli. Sarcofagul a fost realizat sub conducerea lui Pietro Pinelli şi prezentat ca o «descoperire făcută în mormintele de la Cerveteri». Sarcofagul zace acum într-una din pivniţele lui British Museum.

Sculpturile în *fier, bronz* şi alte aliaje metalice incită de-a dreptul la falsificare; a crede însă că învechirea lor se face mai simplu este o eroare. Dimpotrivă, imitarea fidelă a originalului unor opere din vremi îndepărtate creează, la materialul de lucru metalic, cele mai mari dificultăţi. Patina, nu numai în sensul modificării chimice a suprafeţei, ci ca o dovadă a supravieţuirii peste secole, este aproape inimitabilă. Chiar dacă ochiul poate fi relativ uşor înşelat, cercetarea fizico-chimică a metalului permite determinarea vîrstei cu mult mai multă siguranţă decît pentru piatră.

Glazura de lac, caracteristică în primul rînd vechilor bronzuri italiene dă, la analiza chimică, indicaţii foarte concludente. Dar şi masa turnată însăşi poate furniza informaţii preţioase, aliajele a numeroase sculpturi de metal, incontestabil autentice, fiind cunoscute.

Oamenii de ştiinţă specialişti în domeniul artei, ca Berthelot, von Bibra, Le Chatelier, Loeb, Morey şi mulţi alţii au examinat statui de metal din Alaska pînă în Ţara de Foc şi din China de Nord pînă la Arhipelagul Malaiez. Ei au dat peste sculpturi şi unelte dintr-o perioadă în care cuprul era deja folosit, dar încă nu se cunoştea cositorul ca un component de aliaj. Aliajele de la începutul epocii bronzului permit să se conchidă că turnătorii lor nu ştiau deseori să deosebească cositorul de plumb. Întrucît *calamina* din minele

spaniole a apărut în aliajele de cupru abia în epoca romană, există posibilitatea de a delimita cel puţin această perioadă de cele premergătoare ei. Dacă o sculptură în bronz creată într-un stil mult mai îndepărtat în timp conţine *calamină,* este vorba negreşit de o transpunere sau imitaţie mai recentă. Acest lucru permite deci o delimitare, chiar dacă numai în linii foarte mari. Mijloacele de verificare metalografice fac posibilă în anumite împrejurări determinarea mai precisă a perioadei ce poate fi luată în consideraţie. Compoziţia aliajului duce la concluzii importante. Din tehnicile de turnare diferite au rezultat, în funcţie de procedeul de răcire utilizat, structuri diferite ale suprafeţelor, aşa încît cu ajutorul microfotografiei este posibilă descifrarea în continuare a epidermei metalului. Deoarece pentru sculpturi metalice antice şi medievale de calitate se plătesc preţuri apreciabile, falsificatorii îşi pun la încercare arta «re-turnării». Există mulajele a numeroase sculpturi în metal vechi autentice. Imitatorii toarnă, cu ajutorul acestor forme foarte asemănătoare originalelor, mereu alte bronzuri «de epocă». Un alt procedeu de contrafacere este acela care se serveşte de sculpturi de piatră a căror suprafaţă falsificatorul le chituieşte în aşa fel ca să le facă apte realizării unui pat de turnare în nisip. Există de asemeni numeroase sculpturi de metal modelate mai mult sau mai puţin liber după picturi sau gravuri în cupru. Acestea ating o anumită puritate a stilului.

Patina de bronz veritabilă este oxid de cupru carbonic. Culoarea sa variază în funcţie de aliajul metalic. Analiza aliajului pe de o parte şi a patinei pe de altă parte contribuie la elucidarea problemei dacă este vorba de oxid de cupru veritabil, deci condiţionat de vechime, sau de unul artificial. Părerea potrivit căreia o patină verde strălucitoare «groasă» ar fi un indiciu de autenticitate este eronată. Scala de culori a patinei cuprinde tonuri de verde mat şi deschis, de verde închis şi de cafeniu pînă la verdele închis negricios. Dacă asupra metalului au acţionat acizi humici, se formează o patină de un ton uşor gălbui. Oxidul de cupru cristalin

dă chiar o culoare aproape roşietică. Falsificatorul dispune, evident, de substanţele chimice cu ajutorul cărora poate produce artificial orice patină dorită.

În secolele XV şi XVI în Italia, iar ceva mai tîrziu şi în Nord, ca să pară vechi, sculpturile de bronz erau acoperite cu o patină artificială de culoare închisă. Falsificatorii ştiau să imite şi aceasta, dar falsul poate fi detectat printr-o uşoară frecare, căci patina veche (nouă) îi rezistă, pe cînd cea falsă se şterge. Există, desigur, şi o patină excelent contrafăcută; în acest caz falsul este greu de dovedit.

Grosimea metalului turnat îi poate releva adevăratului cunoscător dacă este vorba de o operă într-adevăr veche sau de o imitaţie. Oricît ar părea de surprinzător, în zilele noastre nu prea mai există un maestru căruia să-i reuşească turnarea unui strat de metal atît de subţire ca creatorului sculpturii «Băiat în rugăciune». Această statuie, proprietate a Muzeului Kaiser Friedrich din Berlin, abia cîntăreşte patruzeci de kilograme! Instrumentele de control metalografice, folosite pentru verificarea falsurilor presupuse, sînt atît de sensibile încît pentru o analiză sînt suficiente 0,9 grame de metal. O cantitate atît de mică poate fi extrasă fără nici un pericol pentru integritatea operei. Procedeele de investigare metalografice au demonstrat, de pildă, că «bronzuri primitive găsite în Prusia Occidentală» îşi aveau de fapt patria în Ungaria de Sud-Est. După cum a rezultat din cercetări ulterioare, sculpturile de bronz în cauză au ajuns, realmente, în Prusia Occidentală prin schimb contra chihlimbar.

Unii cunoscători afirmă că pot stabili autenticitatea unui bronz pe calea pipăirii suprafeţei.

Chiar dacă am vrea să admitem că între cer şi pămînt există miracole pe care înţelepciunea noastră elementară nu şi le poate imagina, tot n-am putea recunoaşte acestui procedeu vreo valoare practică. E adevărat că unii numismaţi remarcabili simt efectiv «cu vîrful degetelor» autenticitatea unei monezi. Din păcate domeniul

transcendentalului mai este încă necercetat, azi neexistînd încă o explicaţie mulţumitoare a baghetei magice. Fără a nega în mod sumar capacitatea unor oameni suprasensibili de a simţi anumite legături, corelaţii — trebuie spus că această capacitate nu posedă obiectivitatea pe care, pe drept, trebuie s-o pretindem unor metode de verificare ştiinţifice. Iată de ce o expertiză de acest fel trebuie tratată cu toată prudenţa. Falsificatorii trag de asemeni foloase din faptul că sculpturi de metal de reală valoare artistică au fost deseori deteriorate printr-o curăţire incompetentă. Ei supun pentru început imitaţiile lor, atît în exterior cît şi în interior, unui tratament deosebit de agresiv al suprafeţei; după aceea opera este «restaurată» în oarecare măsură şi oferită celui interesat «la un preţ deosebit de avantajos», cu indicaţia că piesa a fost, din păcate, vătămată de mîini nepricepute cu prilejul curăţirii.

Pentru statuile turnate în fier indicaţiile referitoare la sculpturile de bronz şi la diversitatea aliajelor sînt valabile numai condiţionat; în consecinţă, examenele metalografice şi cele fîzico-chimice ale suprafeţei şi ale ruginii au aici un domeniu mult mai restrîns de aplicabilitate.

Este imposibil să studiem aici îndeaproape toate materialele de lucru folosite în arta sculpturii. Avînd însă în vedere preţul ridicat pe piaţă al obiectelor de artă sculptate în fildeş şi al reliefurilor de ceară, se cuvine o scurtă trecere în revistă a posibilităţilor de falsificare măcar pentru aceste două materiale.

Falsificatorul unei *sculpturi în fildeş* trebuie să posede cunoştinţe vaste în domeniul stilului şi o măiestrie profesională neobişnuită. Probleme deosebit de serioase ridică învechirea epidermei fildeşului. Suprafaţa proaspăt sculptată trebuie închisă la culoare în mod artificial, ca să obţină acea tonalitate inimitabilă care ne încîntă atît de mult la obiectele de artă din fildeş vechi, autentice. Fildeşul vechi mai prezintă, în plus, fisuri foarte caracteristice, care sînt greu

de imitat.

Fildeşul se colorează foarte încet iar închiderea la culoare se întinde pe o perioadă îndelungată, trecînd prin nuanţe deosebit de fine. Chiar sculpturile datînd din Evul Mediu şi din epoci şi mai vechi prezintă abia o uşoară întunecare, cu puţine nuanţe diferite ca intensitate. Atît fildeşul cît şi oasele fosile de mamut cu care se înlocuieşte frecvent, pot fi, fireşte, colorate; în cazul acesta însă părţile mai întunecate contrastează prea tranşant cu cele luminoase.

Deosebirea poate fi ilustrată cel mai bine printr-o comparaţie: spre a le da într-un timp scurt pipelor din spumă de mare veritabilă tonul cald care le este caracteristic, ele sînt supuse, după confecţionare, unui proces mecanic de «afumare». Capul din spumă de mare al pipei se îmbibă în cîteva ore cu coloranţii de nicotină şi gudron ai tutunului, aşa cum nu se întîmplă în mod normal decît după ani de zile de fumat. Dar violenţa cu care se obţine această afumare mecanică produce margini cu nuanţe foarte accentuate. Semnele unei impregnări treptate, îndelungi, nu pot fi realizate ca prin minune de nici un accelerator.

Aceeaşi impresie de nefiresc creează şi suprafaţa fildeşului colorat artificial. Întrucît însă lucrările autentice în fildeş din Orientul îndepărtat sînt acoperite deseori cu un lac colorat cu un aspect deosebit de neted şi lucios, pe care falsificatorii calificaţi îl imită perfect, este necesară o prudenţă deosebită tocmai la lucrările de artă executate cu această tehnică.

Precauţie se impune în primul rînd faţă de imitaţiile acelor lucrări originale care nu sînt accesibile unui cerc mai larg, fiind de aceea cunoscute de un număr mic de amatori de artă. Chiar dacă, în ultimă analiză, acestor imitaţii le lipseşte înariparea operelor originale, ca formă ele sînt atît de «autentice» încît, în general, verdictul de fals poate fi dat cu greu, din punctul de vedere al criticii de artă, fără o comparare cu operele originale. Falsificatori talentaţi ai sculpturilor de fildeş vechi transpun adesea la scară redusă, într-o reprezentare figurală, compoziţii picturale

contemporane. Modificări făcute intenţionat urmăresc să împiedice ca o analiză critică să descopere legătura cu opera de artă originară; cu cît mai mult se depărtează însă falsificatorul de modelul său cu atît mai mult se dezvăluie caracterul de imitaţie al lucrării sale.

Există de asemeni pe piaţă imitaţii după sculpturi şi motive de mari dimensiuni aflate pe construcţii medievale. În ciuda micşorării considerabile, acestea redau deseori surprinzător de convingător stilul şi forma. Sculpturile în fildeş din epocile bizantină şi gotică timpurie, foarte preţuite, au fost deseori împodobite cu plăcuţe de aur şi intarsii de email colorat. Imitaţiile pe care-şi exercită silinţa falsificatorii de azi se pot deosebi uşor, la un examen mai atent, de foliile de aur fin ciocănite de vechii maeştri, atît după modul de aplicare şi fixare cît şi după felul materialului şi prelucrarea lui. Dacă se îndepărtează ornamentaţia — presupunînd că nu se periclitează întregul — rugozitatea suprafeţei sau găurile pot fi deja foarte concludente, mai ales dacă acestea din urmă au fost făcute cu un burghiu electric. Pasta de sticlă din zilele noastre şi folosită pentru producerea ornamentelor cu aspect de email se poate uşor deosebi la analiza spectrală de substanţele utilizate pe vremuri pentru realizarea preţioaselor emailuri.

Fildeşul veritabil are o suprafaţă netedă tipică şi o reţea clară de nervuri pe toate secţiunile transversale. Recunoaşterea materialului de lucru fals nu prezintă dificultăţi.

La *reliefurile în ceară* ochiul neavizat poate fi uşor înşelat. Praful ce se aşază de-a lungul deceniilor sau secolelor se uneşte atît de strîns cu epiderma cerii, încît cu ajutorul unui strat artificial de particule şi murdărie se poate obţine aceeaşi impresie. Pentru aceasta este suficient ca o soluţie diluată de terebentină să fie pulverizată uniform, cu pistolul de pulverizat (merge şi cu un pulverizator de parfum), pe întregul relief. Înainte ca terebentina să se usuce, se suflă pe epiderma sculpturii, capabilă încă să-l asimileze, un strat de praf mai închis sau mai deschis la culoare, în

funcţie de vechimea care urmează a fi simulată. Lichidul şi particulele de praf se contopesc uniform cu suprafaţa. Tehnica mai veche de aplicare a lichidului cu pensula avea dezavantajul că lăsa deseori urme ale trăsăturilor de pensulă vizibile cu lupa iar nu arareori contururile fine de ceară îşi pierdeau ascuţimea din cauza apăsării cu pensula; pulverizarea înlătură asemenea greşeli. Analiza chimică permite identificarea atît a terebentinei sau a altui lichid folosit în loc, cît şi a prafului şi murdăriei «vechi», care nu sînt atît de uşor de procurat cum s-ar putea presupune. Cea mai simplă metodă de lucru pentru a obţine o sculptură cu aparenţă de autenticitate este turnarea cerii. Dar tocmai această «simplificare a muncii» face mai lesnicioasă şi detectarea falsului.

Trebuie considerată ca o înşelătorie de un fel deosebit, dar care are contingenţe cu domeniul falsificatorilor de artă, imitarea unor opere de artă antice, elenistice sau italieneşti vechi, executată în serie în ateliere deseori foarte mari. În Italia falsurile sînt atît de diverse încît numai enumerarea principalelor varietăţi ar necesita mai multe pagini. Să-mi fie permis să mă refer totuşi la unele produse deosebit de îndrăgite de «corporaţiile» de falsificatori italieni:

Un loc de prim ordin îl ocupă obiectele de artă «din epoca pre-creştină» oferite — mai mult sau mai puţin în secret — vizitatorilor Pompeiului. Traficanţii iliciţi le oferă literalmente pe sub mînă, ca «piese de muzeu sustrase».

Este de mirare că mărturisirea vînzătorilor, cum că marfa lor provine din furt sau jaf, departe de a reduce dorinţa de achiziţie a celor interesaţi, o stimulează mai degrabă. Satisfacţia de a face rost de un «chilipir» risipeşte orice alt considerent. A fi dat bani buni în schimbul unor «obiecte dezgropate» produse pe cale industrială (şi în majoritatea cazurilor chiar prost imitate) nu este decît răsplata cuvenită acestor cumpărători. Scumpe şi foarte căutate sînt sculpturile mici, «veritabile», din epoca romană timpurie.

Falsificatorii le livrează, dar singurul element autentic în ele este roca vulcanică, disponibilă gratuit în cantităţi inimaginabile în regiunea din jurul Veuviului şi Etnei. La o examinare ceva mai insistentă, pe aceste sculpturi din lavă — în majoritate capete, confecţionarea acestora fiind considerabil mai uşoară decît a unor figuri întregi — se pot recunoaşte urmele lăsate de bormaşinile dentare cu carborundum, căci munca manuală cu uneltele fine ale sculptorilor în piatră le-ar răpi falsificatorilor prea mult timp.

Din aceleaşi surse provin nenumăratele lămpi de catacombe, vase de cult, vaze obscene decorate cu motive erotice sau statuete de nimfe şi fauni.

Falsurile de acest gen pot fi identificate deseori printr-o simplă zgîriere cu unghia; în general, este vorba de o simplă masă turnată alb-gălbuie, care a fost vopsită, «antichizată» cu praf şi murdărie şi deteriorată puţin pe alocuri, spre a crea impresia unei «sculpturi dezgropate».

TIPĂRITURI

Lucrările de *grafică* — începînd cu primele tipărituri, trecînd prin desenele lui Matisse şi pînă la abstracţionişti — reprezintă un teren vast; reproducerea lor poate fi realizată, în fond, numai prin trei procedee de fabricaţie.

În mod surprinzător, persistă o mare disproporţie între scrupulozitatea cercetării stilistice, pe de o parte, şi cunoştinţele privind procedeele de reproducere, pe de altă parte. Realmente, chiar colecţionari renumiţi de lucrări de grafică acordă profesional o atenţie cu totul insuficientă procedeelor manuale sau mecanice de fabricaţie, deşi şi aici, ca peste tot, competenţa scăzută a cumpărătorilor înlesneşte activitatea falsificatorilor. Avînd în vedere că imitaţiile de lucrări grafice se realizează de cele mai multe ori pe baza unor procedee fotomecanice, discernerea între autentic

şi fals ar trebui să revină mai puţin criticii de artă şi analizei stilistice şi mai mult, chiar decisiv, specialiştilor în tehnica meseriei. Această împrejurare explică de ce în cele ce urmează vom face întîi o introducere în procedeele de tipărire şi de fabricaţie, înainte de a prezenta foarte variatele falsificări ale unor lucrări grafice de diferite tipuri. În felul acesta va fi de prisos să repetăm explicaţiile de ordin tehnic la fiecare capitol în parte.

Imprimeria este una din cele mai vechi meserii. Părerea că ea şi-ar avea originea în Evul Mediu european este eronată. Chinezilor le era deja cunoscută arta imprimeriei, chiar dacă numai sub forma primitivă a signetului gravat adînc, cînd în Europa se mai defrişau pădurile iar hidromelul se bea din coarne.

Gutenberg este considerat inventatorul imprimeriei de carte; dar cu mult înainte se imprimau cărţi prin plăci de lemn în care erau gravate textul şi imaginile şi prin plăci de imprimat cu litere mobile. Descoperirea epocală a lui Gutenberg a fost matriţa care a permis turnarea de litere în orice cantitate dorită. Această primă mecanizare în forma unui precursor cu totul simplu al linotipului şi dezvoltarea presei de imprimat au constituit cele mai puternice impulsuri pentru «arta neagră». De la primele sale începuturi au existat două procedee de imprimare iar de la sfîrşitul secolului XVIII există trei, în care trebuie categorisite diferitele tipărituri:

1. Tiparul înalt
2. Tiparul adînc (Tiefdruck)
3. Tiparul plan

Aceste procedee n-au suferit schimbări esenţiale în decursul timpului; s-au înregistrat în schimb progrese considerabile de ordin tehnic.

1. *Tiparul înalt* este caracterizat de fapt de numele său: pe suprafeţe înălţate se aplică cerneală care se imprimă pe materialul purtător, de obicei hîrtie. La acest procedeu literele sau imaginea trebuie să fie inverse pe formă, ca să apară neinversate cînd sînt tipărite. Exemplul cel mai simplu de tipar înalt îl constituie ştampila

cotidiană de cauciuc sau metal. La tiparul înalt contururile semnelor sau imaginilor ies în relief faţă de suprafaţă; ele primesc cerneala de pe un val care alunecă deasupra lor într-un ritm determinat, spre a o transfera apoi pe materialul de imprimat. Este indiferent dacă cerneala este aplicată cu un val acţionat manual sau mecanic. Este de asemeni lipsit de importanţă dacă tiparul înalt se execută cu o simplă presă de mînă sau cu o presă rapidă complicată sau cu rotativa.

În afară de linii şi suprafeţe pline se imprimă şi cu «raster», la care frecvenţa diferită a punctelor imprimate dă tonurile mai deschise sau mai închise corespunzătoare; cu cît este mai fin punctul de raster, cu atît mai nuanţate sînt tonurile. Calitatea hîrtiei pune anumite limite gradului de fineţe a rasterului. Cu cît este mai grosolană suprafaţa materialului de imprimat cu atît trebuie să fie mai mare şi rasterul.

2. *Tiparul adînc* se deosebeşte de tiparul înalt prin aceea că cerneala nu se aplică pe literele sau imaginile ieşite în relief ci se toarnă în adîncituri din care o preia hîrtia ce se deplasează peste ele sub presiune. Aceasta înseamnă că literele sau contururile imaginilor nu ies în relief din formă ci sînt adîncite în aceasta. Pentru principiul acestui procedeu de imprimare este indiferent dacă adînciturile sînt gravate manual, eventual cu un ştihel, sau pe cale chimică, prin acţiunea unui acid. Materialul de imprimat se presează pe placa de imprimare în ale cărei adîncituri se află cerneala, care este preluată în parte ca efect al capacităţii de absorbţie a materialului şi în parte în urma efectului vidului. Tiparul adînc poate fi realizat tot aşa de bine cu o presă de mînă din cele mai simple ca şi cu o rotativă multietajată de tipar adînc pe cupru. Corodarea foto-zincografică la tiparul adînc pe cupru produce, spre deosebire de ştihel sau pantograf, adîncituri din cele mai fine. În consecinţă, suprafaţa produsului imprimat este netedă, pe cînd cea a unei gravuri e pronunţată în relief. Să luăm bunăoară o bancnotă produsă pe calea gravurii în oţel şi să trecem foarte uşor

peste ea, fără a apăsa, cu unghia. Vom avea senzaţia de a palpa o pilă excepţional de fină. Cantitatea de cerneală preluată din şanţurile săpate relativ adînc de ştihul în plăcile de imprimat de oţel sau cupru este atît de mare, încît rămîne pe suprafaţa hîrtiei ca o imagine de nervuri de cerneală. Din cauza presiunii puternice marginea plăcii se imprimă în hîrtie, de unde şi denumirea curentă de «chenarul plăcii» la tiparul adînc. În procedeul foto-zincografic al tiparului adînc cu cilindru, scrisul şi imaginea se transpun fotografic pe placa de metal preparată în prealabil chimic, corodîndu-se cu acid. Procesul de imprimare nu lasă urmele marginilor plăcii pe purtător.

Tiparul adînc se poate servi atît de un cilindru de cupru cît şi de o placă de lemn sau linoleum.

3. Denumirea de *tipar plan* induce în fond în eroare. De fapt, tiparul «plan» este tot un tipar înalt, şi, pentru mai multă precizie obiectivă, ar trebui să se numească tipar înalt extrem de aplatizat. Căci la acest procedeu de imprimare cantităţile de cerneală preluate sînt singurele care constituie proeminenţele. Tiparul plan nu cunoaşte deci nici contururi în relief nici contururi adîncite care să împrăştie cerneala, dimpotrivă, aceasta însăşi serveşte ca corp de imprimare prin substanţa sa care se detaşează din suprafaţă. Tiparul plan se bazează pe comportarea apei şi grăsimii, care, precum se ştie, se resping.

Litografia a fost inventată de Alois Senefelder în 1796–1797 şi brevetată la München în 1799. Procedeul numit «litografie» consta din desenarea literei sau a imaginii cu cretă grasă pe o placă de şist calcaros absolut netedă şi corodarea ulterioară a suprafeţei cu ajutorul unei soluţii de gumă arabică şi acid azotic. Cerneala de tipar grasă se aşterne numai pe desen, restul suprafeţei, ţinută umedă, rămînînd liberă de cerneală. Senefelder pregătea întîi placa, litografia propriu-zisă, şi o transfera (în negativ) pe o presă litografică de pe care producea imprimarea propriu-zisă.

Pe baza acestui principiu a luat naştere tiparul *ofset.* Locul plăcilor de şist calcaros foarte scumpe şi deseori extrem de grele l-au luat formele subţiri de metal. Dar chiar şi pe cea mai modernă rotativă ofset imprimarea are loc potrivit aceluiaşi principiu. Literele, ca şi imaginea, sînt transpuse zincografic, neinversate, pe placa de metal. De pe această suprafaţă sînt trecute apoi, exact ca la tiparul manual de transfer al lui Senefelder, pe un val de cauciuc pe care apar invers iar de pe acesta iarăşi pe faţă pe materialul de imprimat. Intercalarea cilindrului de cauciuc face posibilă o imprimare deosebit de moale, care exclude însă conturarea foarte netă ce se poate obţine prin alte procedee. Fiecare din diferitele moduri de imprimare subsumabile acestor trei procedee produce efectele sale caracteristice. Cunoscătorul descifrează din alcătuirea suprafeţei imaginii tipărite ce procedeu de imprimare a fost folosit.

La imitarea unei gravuri în lemn prin tipar adînc suprafeţele tipărite sînt moderat de netede la pipăit. Gravura în cupru este întotdeauna aspră, străbătută de muchii accentuate, care rămîn sesizabile cu vîrful degetelor chiar dacă corespund nervurilor celor mai fine ale gravurii. Tiparul adînc pe cupru şi tiparul plan dau o impresie de netezime a suprafeţei imaginii, care este totdeauna densă, amintind parcă de o suprafaţă gresată. Contururile sînt moi. Tiparul înalt, pe hîrtie cretată, cu litere şi clişee, are contururile nete, suprafaţa părînd uşor sticloasă. La tiparul înalt obişnuit contururile se simt chiar în cazul celei mai îngrijite execuţii.

Presa de mînă a atelierului lui Gutenberg nu poseda, fireşte, precizia mergînd pînă la sutimea de milimetru a preselor speciale moderne. Tocmai această funcţionare cu totul diferită are ca urmare deosebiri considerabile între tipărituri, fără a schimba nimic din esenţial.

Preţurile ce se plătesc pentru *incunabulele* rare incită la falsificare. Cercul foarte restrîns de amatori pretinde însă o muncă de imitare atît de excelentă, că inducerea în eroare poate reuşi

numai cu preţul unei foarte mari cheltuieli de timp şi al unei excepţionale măiestrii. Prima dificultate o constituie şi aici procurarea materialului. Hîrtia medievală, ocrotită de obicei prin filigran de apă, poate fi produsă cu metodele de lucru iniţiale numai foaie cu foaie. O soluţie ar reprezenta-o folosirea hîrtiei nefiligranate, care trebuie prevăzută artificial cu filigranul care a fost valabil pe un anumit teritoriu şi într-o anumită perioadă de timp. Din secolul XV pînă în al XVI-lea modificările intervenite în compoziţia pastei de hîrtie n-au fost atît de sensibile încît determinarea momentului de producere a hîrtiei să poată fi făcută cu o exactitate de un deceniu.

Întrucît pe piaţă se găsesc în număr mare, la preţuri accesibile, cărţi vechi autentice — în primul rînd cu conţinut juridic — pagina lor de gardă şi cea finală netipărite trebuie să servească drept hîrtie originală. Filigranul de apă — linii figurale, steme, monograme, nume sau litere — se realiza concomitent cu extragerea pastei de hîrtie din butie şi anume în aşa fel că semnul ales se modela din metal şi se fixa pe cupa de golire dreptunghiulară. Pasta de hîrtie ce se prindea pe aceste porţiuni apare, în hîrtia uscată, mai subţire. Primele hîrtii produse manual la sfîrşitul secolului XIII n-aveau încă litere sau mărci din filigran ci linii figurale care permiteau recunoaşterea regiunii de origine. Producătorii de hîrtie din Ravensburg au introdus abia în secolul XV un filigran de apă veritabil: un turn cu trei crenele. Aceasta era totodată marca de garanţie pentru cea mai bună calitate. Hîrtia pentru maculatură avea ca filigran un corn legat cu o fundă.

Există trei categorii de hîrtie fundamental diferite:

1. hîrtia produsă manual, ce se poate recunoaşte prin liniile apărute în cursul procesului de preparare şi formare, linii din care s-au dezvoltat ulterior filigranele de apă;

2. sorturile japonez şi indian fabricate din fibre de bambus şi avînd un aspect mătăsos;

3. hîrtie fabricată mecanic, apărută în pragul veacului XIX.

Cele mai vechi hîrtii le întîlnim la manuscrisele şi tipăriturile cu ştampile chinezeşti din secolul II înaintea erei noastre.

Fraţii Frick şi Hans Holbeyn, care au înfiinţat şi prima fabrică de hîrtie la Ravensburg, sînt consideraţi inventatorii hîrtiei din cîrpe. După alte păreri prima fabrică de hîrtie a început să funcţioneze la Erbach în Odenwald. Existenţa unei legături dintre această descoperire din spaţiul sud-germanic şi producătorii de hîrtie imigraţi din Lombardia nu poate fi stabilită cu certitudine.

Reproducerea hîrtiei foarte vechi este pentru falsificator aproape imposibilă, doar dacă n-ar vrea, ca pe vremuri, să moaie în apă resturi de bumbac şi de cîrpe minuţios deşirate, să le amestece în butie, în proporţii corespunzătoare, cu clei şi decolorant din epoca respectivă, să toarne compoziţia într-o formă prevăzută cu o reţea de sîrmă în formă de sită şi s-o lase să se usuce încet după scurgerea apei — nemaivorbind de multele manipulări secundare.

Cam de pe la mijlocul secolului trecut hîrtia produsă manual a început să fie produsă şi pe cale industrială; nu s-a reuşit însă niciodată să se obţină o hîrtie cu neregularităţile celei produse manual. Falsificatorii au născocit însă căi şi mijloace pentru a crea filigrane false ce seamănă leit cu cele autentice. Hîrtia veche nefîligranată poate fi transformată în hîrtie cu filigran prin presarea cu o ştampilă fierbinte, după o umezire prealabilă abundentă. Procedeul este greoi şi costisitor. Coala întreagă se introduce în presa preîncălzită, filigranul fiind gravat în placa de metal. Foaia de hîrtie se usucă încet în acele porţiuni care la presare *n-au* venit în atingere cu metalul fierbinte, uscîndu-se în schimb quasi-instantaneu pe restul suprafeţei. Drept rezultat primele părţi rămîn mai translucide decît ansamblul foii uscate omogen prin presare.

Deosebirea dintre filigranul autentic obţinut în decursul procesului de preparare a hîrtiei şi cel artificial, realizat ulterior prin presare, se constată cu uşurinţă la microscop. Există însă şi o metodă chimică de identificare a «filigranului» realizat cu procedeul

descris mai sus: liniile mai translucide rezultate din uscarea mai lentă a hîrtiei dispar în cîteva minute dacă sînt umezite cu o soluţie de sodă caustică. În orice caz, această metodă nu trebuie folosită cînd hîrtia examinată este colorată, de asemeni cînd tiparul este în culori, căci foarte puţine vopsele şi cerneluri rezistă sodei caustice.

Falsificatori conştiincioşi îşi produc «filigranele» prin tipar cu ştampilă. Semnul se lucrează de obicei în altorelief pe o placă de cauciuc. Ca lichid se foloseşte o soluţie slabă de acid sulfuric-acid azotic. Ştampila trebuie să preseze soluţia foarte uşor pe hîrtie. Imediat ce foaia a preluat conturul umezelii, se spală temeinic. Uscarea nu se accelerează în nici un caz prin încălzire. Pe locurile unde acidul a atins foaia se produce o «pergamentare» a pastei de hîrtie, legată de o mai mare transparenţă. Urmele de acid se pot însă detecta încă multă vreme prin reactivi chimici, oricît de bine ar fi fost spălată hîrtia. Examenul microscopic dezvăluie manipulaţia după oricîtă vreme, deoarece fibrele de hîrtie se dizolvă în locurile atinse de acizi şi se deformează căpătînd un aspect cornos.

Altă metodă de falsificare a filigranului este cea cu emulsii de glicerină, vaselină sau parafină. Şi acestea se identifică uşor, atît chimic cît şi microscopic.

Întrucît specialiştii în filigrane au inventariat şi catalogat toate filigranele importante, inclusiv perioadele în care au fost folosite, se va întîmpla extrem de rar ca un falsificator care se dedică tocmai acestui domeniu atît de dificil să imite un incunabul *dinainte* de anul 1500 pe o foaie care poartă un filigran utilizat abia *după* 1500. În lucrarea sa «Les filigranes», apărută la Geneva în 1907, Charles M. Briquet a clasificat după epocă şi provenienţă toate filigranele identificate începînd de la 1282 era noastră şi pînă la începutul secolului XVII. Într-o culegere apărută în 1861 Hausmann a dat publicităţii toate filigranele gravurilor necontestat autentice ale lui Dürer dintre 1496 şi 1528. Cinci ani mai tîrziu Bodmann a reunit toate filigranele incunabulelor autentice, în timp ce Heitz a publicat toate cîte se află în bibliotecile din Strassburg şi Basel. Literatura

existentă cu privire la filigrane permite colecţionarului şi expertului serios să delimiteze, deseori fără a apela la metode de verificare empirice, autenticul de fals, fiindcă filigranele contrafăcute diferă aproape fără excepţie de originalele respective. Atît semnul aplicat manual cît şi ştampila de cauciuc sau gravura în metal implică inevitabil diferenţe în dimensiuni.

Abstracţie făcînd de filigran, în cazuri dubioase hîrtia însăşi ar trebui verificată în ce priveşte vîrsta sa. În acest domeniu indicaţiile le furnizează compoziţia pastei de hîrtie.

Anul 1806 marchează prima linie netă de demarcaţie între hîrtia de producţie manuală şi cea mecanică. Este vorba de înlocuirea cleiului animal folosit pînă în acel moment cu cleiul de răşină. O tipăritură dinainte de 1806 nu putea deci fi executată pe hîrtie încleiată cu clei de răşină. Hîrtia cu clei de răşină se colorează violet în contact cu hîrtia reactivă tetrametil-parafenildiamin umezită.

A doua linie de demarcaţie netă a creat-o în 1840 utilizarea pastei de lemn la fabricarea hîrtiei. O tipăritură *dinainte* de 1840 nu putea deci să ia naştere pe hîrtie conţinînd pastă de lemn. Această hîrtie se îngălbeneşte dacă este umezită cu o soluţie de 5 g anilină sulfonică şi 50 g apă distilată. O soluţie de 4 g fluoroglucină clorhidrică, 25 cm3 alcool şi 5 cm3 acid clorhidric pur colorează hîrtia din pastă de lemn în roşu.

O verificare a materialelor în laborator determină neîndoielnic extensibilitatea, rezistenţa la rupere, structura, materiile prime şi reacţia la presiune a hîrtiei în comparaţie cu una incontestabil autentică. Pentru aceasta sînt suficiente eşantioane minuscule de hîrtie. Avînd în vedere că deteriorarea unei foi scade valoarea, aceste metode de verificare trebuie aplicate numai în cazurile în care — ca în criminalistică — o dovadă a falsului este indispensabilă.

Imitaţii recente ale unor tipărituri foarte vechi sînt extrem de rare, căci efortul şi timpul cheltuite nu sînt în nici un caz în raport cu cîştigul. Cînd apar falsuri din perioada de început a artei tipografice, nu este vorba aproape niciodată de lucrări întregi ci de

foi izolate.

Un exemplar al «Bibliei de 42 rînduri» (fiecare din paginile sale conţine 42 rînduri), tipărită în 1454-1456 foarte probabil de Gutenberg însuşi, a realizat deja cu ani în urmă, cu prilejul unui schimb de posesiune necunoscută opiniei publice, peste 4 milioane mărci. O foaie izolată se plăteşte cu un preţ corespunzător de ridicat. Probabilitatea de a putea plasa drept foaie autentică imitaţia chiar cea mai perfectă este foarte mică. «Psalterium» al lui Fust şi Schoeffer (cca 1457) şi «Catholicon» tipărit de Gutenberg în 1460 fac parte din comorile care i-ar ispiti pe falsificatori, dacă în calea imitării nu s-ar ridica greutăţi de netrecut.

Cărţile xilografice şi incunabulele de calitatea întîia constituie, şi ca preţ, o categorie aparte. Tipăriturile realizate cu numai cîţiva ani mai tîrziu nu mai obţin azi, după cum o confirmă şi majoritatea auctiunilor, preţuri prea mari, cu excepţia unor opere rare, căutate de unii colecţionari deosebit de avuţi sau de biblioteci publice, din vanitate sau din interese ţinînd de istoria culturii, interese avînd uneori şi caracter local. Chiar minunata *«Cronică universală a lui Schedel»,* tipărită de Anton Koberger la Nürnberg în 1493 în limbile germană şi latină şi ilustrată cu gravuri în lemn, abia a atins în 1958 suma de 5.000 mărci.

Din momentul în care pe primul plan au apărut gravura în lemn şi gravura în cupru în toate variantele sale, fie ca foaie izolată, fie ca serie, munca creatoare a artistului s-a eliberat treptat de comandă, legată deseori şi de gustul clientului. În aceasta rezidă poate şi însemnătatea deosebită a operei de artă existentă oarecum «într-un număr mare de originale». În timp ce înainte o replică executată de mîna maestrului constituia o raritate, acum există numeroase «originale» imprimate de el însuşi.

Gravorii în lemn şi în cupru se orientau după posibilităţile optime de desfacere, şi întrucît reprezentările de teme religioase găseau cel mai uşor cumpărători, vechile gravuri aveau în majoritatea lor teme biblice. Mai tîrziu munca după vechi desene

sau picturi fiind mai lesnicioasă, gravorii au reluat şi teme mitologice.

De pe un clişeu de lemn se puteau trage multe sute de originale, care trebuiau vîndute. În consecinţă, între artistul creator şi cumpărători s-au interpus ca mijlocitori comercianţi profesionişti. De pe o placă de cupru gravată se puteau trage, în funcţie de fineţea şi adîncimea gravării sau corodării, 300 pînă la 350 exemplare foarte bune, apoi alte 400 bune, după care încă un număr de imprimări mai mult sau mai puţin utilizabile. De aceea şi există variante diferite ale gravurilor în cupru. Calitatea imprimării este capitală atît pentru evaluarea artistică cît şi pentru cea materială. Între exemplare pe care se regăsesc liniile cele mai fine şi altele, pe care desenul este şters, există diferenţe de valoare considerabile.

Ultimele exemplare trase după un clişeu de lemn au de cele mai multe ori pete. Crăpăturile apărute în lemn deformează imaginea. Pe ultimele exemplare trase de pe o placă de metal se fac remarcate urmările «aplatizării» suprafeţei clişeului, încît imprimările suferă mult calitativ.

De o deosebită preţuire se bucură tiparele de probă încă nesemnate, pe care şi le trage gravorul pentru a-şi examina critic opera, a o continua sau îmbunătăţi. Există imprimări totalmente diferite după una şi aceeaşi placă, pentru că, bunăoară, la exemplarul de probă fondul nu fusese încă gravat, artistul vrînd să decidă abia după examinarea probei ce luminozitate să dea fundalului.

Compararea tiparului de probă cu tiparul de pe placa lucrată în continuare şi cu aspectul definitiv îi oferă istoricului de artă preţioase informaţii asupra modului de lucru al artistului.

O probă după «Adam şi Eva» a lui Albrecht Dürer prezintă un fond aproape integral elaborat; în schimb cele două figuri — cu excepţia foii de viţă, a coapsei, gambei şi piciorului drept ale lui Adam — sînt abia conturate. Şarpele este terminat, mărul mai este încă plat ca un disc, tot plată fiind şi silueta Evei. Ecusonul (scutul)

pe care în forma definitivă se văd numele şi anul este încă o suprafaţă albă.

Rembrandt şi-a modificat de la un stadiu la celălalt una din principalele sale gravuri, «Cele trei cruci». La «Ecce homo» în formatul pe lat în «a cincea variantă» figurile din primul plan au dispărut iar arhitectura a fost refăcută.

Gravurile poartă deseori după numele artistului inscripţia «sculpsit», «incisit», prescurtat «sculpt» sau «sc», «inc» — ceea ce înseamnă «... a gravat» iar la «fecit», prescurtat «fec», «a făcut». La gravurile executate după picturi sau desene, după numele pictorului sau desenatorului scrie «pinxit» sau «delineavit» — prescurtat «pinx», «delin», «del»; mai rar se vede «invenit» sau «composuit», prescurtat «inv» sau «comp».

Semnarea operelor de artă grafică a intrat în uz în jurul anilor 1455-1460. Cam în această epocă se iveşte însemnul «Maestrului Patimilor de la Berlin». De prin 1465 datează primele monograme, ca cea a maestrului «E.S.». Reunind iniţialele numelui şi prenumelui, acestea trebuie socotite ca afirmarea paternităţii. În ciuda tendinţei crescînde de a evidenţia şi a considera opera şi creatorul ca o unitate, calea de la anonimat la semnătura completă a autorului a mai străbătut cîteva decenii.

Potrivit temperamentului lor, unii artişti şi-au transformat iniţiale sau monograma în ornament, creînd în felul acesta o «marcă a casei», sau au contopit, ca Schongauer, indicaţia privind numele cu cea privind locul de origine.

Obiceiul de a imita signetul unui mare maestru recunoscut s-a răspîndit mai ales în arta grafică, după cum o dovedeşte exemplul nenumăratelor gravuri de «Dürer». Dar acest prost obicei nu trebuie să fi fost pus pe aceeaşi treaptă, neapărat şi în toate cazurile, cu o falsificare de semnătură, aşa cum se interpretează azi; el a slujit probabil altor scopuri, astăzi inexplicabile nouă. Cum ar fi altfel de înţeles, că mulţi imitatori au copiat excelent gravura în lemn sau în metal, au inserat însă signetul sau monograma în mod neglijent,

uşor de recunoscut ca fals. Mulţi copişti ai unor nume ilustre au prevăzut toate lucrările lor cu semne sau mărci care, deşi asemănătoare originalelor, nu puteau fi niciodată confundate cu acestea. (În totală opoziţie cu acestea, falsificatorii mărcilor de *orfevri* urmăreau ca, prin imitarea cît mai exactă a poansoanelor, să dea lucrărilor lor aparenţa autenticităţii.)

La lucrări mai vechi termenul de «gravură în lemn» nu este întotdeauna propriu, căci uneori şi plăcile de metal au fost lucrate în maniera gravurilor în lemn. Efecte de gravură în lemn se pot obţine pînă la confuzie, şi prin gravarea mult mai lesnicioasă a linoleumului. Spre a executa o gravură în lemn, artistul trece invers imaginea, potrivit particularităţii sale, fie în stare finită fie numai schiţată în conture, pe placa de lemn perfect curăţată, netedă şi tăiată întotdeauna în direcţia fibrelor longitudinale. Aceasta se efectuează cu cuţitoaia sau cu ştiftul, ori eventual copiind invers un desen aplicat în prealabil pe placa de lemn. Suprafeţele mai mari care urmează să rămînă albe se scobesc din lemn cu dalta de ştemuit. Abia după toate acestea se apucă artistul de munca fină şi cea mai fină a gravării.

Dacă lucrarea trebuie să conţină şi text, se poate crea spaţiu pentru un zaţ de litere prin tăierea unei părţi a lemnului.

Vechii maeştri foloseau cu precădere panouri din lemn de păr şi nuc. Începînd din secolul XVIII maeştrii englezi preferau lemnul de cişmir[2]. Tăria acestui lemn făcea însă necesară folosirea dălţii de gravor.

În secolul XIX a apărut ca material pentru ilustraţii *gravura în ton,* la care părţile luminoase sînt relevate din cele întunecoase. Întrucît însă niciodată nu se petrece ceva cu totul nou sub soare, şi aceasta îşi avea precursorul încă în secolul XVI, sub numele de *gravură albă.* Ea a servit la realizarea primelor tipărituri policrome.

---

[2] . Arbust decorativ cu frunze ovale și persistente, cu flori galbene-verzui.

Liniile fiind tăiate sau gravate foarte fin din lemn, din imprimarea suprapusă a plăcilor pentru diferitele culori rezultau uşoare tonuri amestecate.

La gravurile în metal şi lemn intervin arareori corecturi după primul «stadiu». Corecturile pot consta numai din înmulţirea părţilor neimprimate, adică albe.

Dacă o lucrare s-a imprimat de pe o placă de lemn sau de metal se constată cel mai sigur după contururile mai puţin clare, care se datorează prelucrării mult mai laborioase necesare în cazul metalului.

O altă varietate de gravuri trase de pe plăci de metal sînt cele cu puţin peste o sută de *gravuri în pastă.* Suprafaţa, negravată, era făcută aptă a primi coloranţi prin poansonarea în ea a unui model. Majoritatea acestora sînt unicate. De pe plăcile de metal «dublu» prelucrate, gravate şi modelate prin poansonare, au putut fi trase exemplare numai pe o hîrtie special preparată. Un strat subţire de pastă fixată cu clei şi acoperită cu o folie de aur lua amprenta suprafeţei în relief. Datorită flexibilităţii stratului de pastă modelul poansonat al fondului negativ ieşea în evidenţă ca o suprafaţă imprimată difuză.

Gravorii secolelor trecute scoteau deseori exemplare de probă suplimentare ale gravurilor lor, spre a-l satisface pe acei colecţionari care plăteau bucuros un preţ mai mare dacă obţineau în schimb o «raritate».

Din acelaşi motiv s-a răspîndit mult după al doilea război mondial executarea *tiparelor de favoare.* Artistul le trage pentru cumpărători deosebit de exigenţi, în parte înaintea înscrierii titlului şi semnăturii, în parte cu titlu fără semnătură, în parte cu semnătură fără titlu, în parte pe hîrtie specială reprezentînd «seria întîia» numerotată cu litere de la A la..., ca «seria a doua» cu cifre romane de la I la..., ca «seria a treia» cu cifre arabe de la 1 la... Asemenea serii de variante care de fapt nici nu sînt variante ci satisfac doar ambiţii extravagante, creează fireşte posibilităţi nelimitate

falsificării.

Colecţionarul serios poate fi mistificat numai cu falsuri ale unor foarte vechi gravuri în lemn, provenind cam din aceeaşi perioadă cu originalul.

Primul falsificator de clasă realmente excepţională a fost Marcantonio Raimondi, născut pe la 1482. Istoricul de artă praghez Friedrich Lippmann scria despre el că a devenit gravorul lui Rafael «datorită capacităţii sale rare de adaptare la o individualitate artistică străină», capacitate care-i permitea să desăvîrşească, chiar numai după o schiţă fugară a altuia, «o gravură gîndită şi executată în însuşi spiritul modelului».

Legătura gravorului şi falsificatorului Marcantonio cu Dürer trece prin Rafael, căruia (după cum afirmă Vasari) maestrul german i-a transmis, în semn de omagiu, propriul său portret. Pictura era executată cu culori de apă pe o pînză foarte subţire, în aşa fel că era vizibilă pe ambele părţi, cu luminozităţi translucide care nu fuseseră aplicate cu alb, ci obţinute lăsîndu-se porţiuni libere pe pînză. Rafael i-a trimis de asemeni lui Dürer mai multe desene şi unele din gravurile sale imprimate la Bologna.

Lui Marcantonio i-a plăcut mult «Viaţa Fecioarei» de Dürer, şi în timp ce acesta picta la Veneţia «Sărbătoarea Rozariului», apăreau şi primele gravuri Dürer din «Viaţa Fecioarei» executate de Marcantonio. Dürer se adresă atunci cu o plîngere Signoriei Veneţiei, cea mai înaltă autoritate a oraşului-stat. Semnătura unui artist fiind recunoscută ca «o marcă depusă» căreia i se cuvenea protecţie, lui Marcantonio i s-a interzis să mai înscrie pe ale sale gravuri-copii monograma «A.D.» a lui Dürer. Nu se putea însă lua nici o măsură — potrivit legilor în vigoare şi concepţiilor unanim acceptate, care n-aveau nimic de obiectat împotriva simplei copieri — contra difuzării gravurilor *fără* semnătura lui Dürer. În afara celor 17 gravuri ale «Vieţii Mariei», Marcantonio a mai falsificat 37 gravuri în lemn de mai mici dimensiuni ale «Patimilor». Istoricii de

artă sînt unanimi în aprecierea că folosind tehnica gravurii în cupru, imitatorul a atins cu excepţională desăvîrşire natura, caracterul şi aspectul gravurii în lemn. Cum i-a reuşit lui Marcantonio, chiar lucrînd suprafeţe mari, să evite deosebirile bătătoare la ochi dintre suprafaţa gravurii în lemn şi a celei în cupru este greu de explicat. Marginile unei plăci de metal lasă totdeauna o amprentă mai accentuată decît cele ale unei plăci de lemn.

Deşi este aproape imposibil să se mai producă vreo dovadă, este totuşi foarte probabil că negustorii au imprimat ulterior semnătura «A.D.» pe falsurile lui Marcantonio, apărute fără monograma lui Dürer după interdicţia Consiliului Veneţiei. În orice caz, au continuat să tot apară falsuri, provenite din secolul XVI, ale gravurilor lui Dürer, cu monograma imprimată ulterior.

Hîrtia folosită de Dürer însuşi pentru gravurile sale avea filigrane speciale. Compararea filigranelor constituie cel mai bun mijloc de diferenţiere cînd se pune problema de a se deosebi un fals de epocă de o gravură originală.

Falsurile după Dürer, atît sub forma de copii servile cît şi ca reproducere a personajelor sale principale pe alt fond, s-au înmulţit în aşa măsură, încît, la plîngerea maestrului că «semnătura sa este imprimată fraudulos», Consiliul Municipal Nürnberg a emis în anul 1512 un avertisment împotriva falsificatorilor.

În Germania s-au evidenţiat ca gravori imitatori Hieronymus Hopfer (cca 1470-1535) şi Virgil Solis (1514-1562). Un copil-minune de 12 ani, Jan Wierix (1549-?), a creat copii după lucrări ale lui Dürer care n-au mai fost depăşite de nimeni ca expresie şi ca măiestrie profesională.

La moartea lui Dürer, în 1528, existau mai multe gravuri Dürer false decît autentice, nelipsind nici copii şi reproduceri ale tablourilor sale. Văduva Agnes Dürer a rugat autorităţile municipale din Nürnberg «să acorde protecţie privilegiilor sale», obţinînd chiar şi o alocaţie spre a putea cumpăra unele plăci falsificate, «întrucît aceasta era singura posibilitate de a împiedica

executarea de noi copii după ele».

Caracterul foarte problematic al sectorului vechilor gravuri este ilustrat de constatarea făcută în 1906 de specialistul elveţian expert în opera lui Dürer, Heinrich Wolfflin: după o analiză temeinică a lucrării «Desenul unui cap pentru tabloul Apostolilor lui Dürer», autenticitatea înainte niciodată contestată a acestui desen de Dürer, care a servit drept studiu pentru tabloul «Cei patru apostoli» al maestrului, a devenit dubioasă. În deceniile de după moartea lui Dürer au apărut imitaţii executate de pictorul Hans Hoffmann (activ între 1570 şi 1603); el nici n-avea măcar nevoie să falsifice, originalele sale fiind excelente. Din galeria contelui Nostiz de la Praga este cunoscut un fals, creat probabil prin 1600, după «Ecce homo»; tabloul poartă ca inscripţie anul 1500 şi o monogramă a lui Dürer excelent copiată.

Monograma lui Dürer, devenită noţiune a celei mai înalte calităţi, a trebuit să servească drept garant al calităţii în cele mai diverse tehnici. Ea apare chiar pe imitaţii submediocre desenată de mînă cu cerneală de tipar.

Spiritul vremii se reflectă într-o notiţă din «Jurnalul intim» al colecţionarului contemporan Hans Hieronymus Imhoff, care sună (după M. Thausing) în felul următor:

«Răposatul tatăl-meu a pus să se picteze sub un tablou al Fecioarei pe lemn cu vopsele de ulei semnul lui Albrecht Dürer, ceea ce nu înseamnă însă că l-ar fi pictat chiar Dürer».

Pictorul J. von Sandrart notează în jurnalul său: «Hans Birkmayer a pictat un autoportret, înscriind apoi pe lîngă numele său Hans Birkmayer, pictor în vîrstă de 44 ani, 1517, şi semnătura obişnuită a lui Albrecht Dürer».

Sfera largă a imitaţiilor după Dürer îmbrăţişează şi imitatori oarecum «recunoscuţi», ca Jobst Harich, Paul Juvenel şi Hans Glaser. Contemporanii lor socoteau copiile făcute de ei competitive.

Pe la mijlocul secolului XVII numai colecţia arhiducelui Leopold Wilhelm al Austriei conţinea 68 false Dürer-uri cunoscute; în

secolele următoare comerţul cu picturi, gravuri în lemn şi în cupru de Dürer, falsificate continua să înflorească în toată Europa. În inventarul moştenirii lăsate de librarul Christof le Blon din Frankfurt, care avea un solid renume de gravor, s-au găsit adevărate maldăre de desene Dürer false, executate probabil de le Blon şi fratele său Michel. Maeştrii şi-au dat seama de timpuriu de pericolele morale şi materiale ce-i ameninţau din partea falsificatorilor. Aici trebuie să fi stat pe prim plan considerente profesional-băneşti.

Semnătura a căpătat o importanţă considerabilă ca indiciu al paternităţii *creatoare,* în momentul în care breslele, de acord cu autorităţile, au emis «ordinul mărcii». Indicarea originii sub forma unei mărci a casei, a unui signet sau a unei monograme, din vanitate sau prudenţă, intrată în uz de la mijlocul secolului XV, s-a transformat într-o obligaţie de marcare.

«Obligaţia de marcare» rezultată parţial din dreptul public sau cel al corporaţiilor, parţial din contractele de muncă dintre clienţi şi maeştri, a dat naştere însemnătăţii morale şi materiale a semnăturii, monogramei, signet-ului. Opera semnată de creatorul ei avea o valoare incomparabil mai mare decît una anonimă. De această stare de lucruri a profitat pînă şi un gravor de talia lui Israel van Meckeijem, dedîndu-se la falsuri.

El a cumpărat plăci din moştenirea lăsată de unii gravori care lucraseră într-o tehnică apropiată de a sa proprie, le prelucra în stilul său şi le iscălea.

Gravuri ale celor trei fraţi Wierix poartă mai des monograma A.D. decît semnătura autorilor, căci aceasta a fost în multe cazuri îndepărtată de falsificatori şi înlocuită cu multă abilitate cu monograma lui Dürer, fie pe placă fie pe coli.

Alături de monograma autorului apare uneori încă un signet, ceea ce se explică prin diviziunea muncii practicată de unii maeştri.

Holbein, bunăoară, *desena* imaginea pe lemn iar Lützelburger presta munca de gravare. Lützelburger, care a lucrat ca gravor şi

pentru Hans Burgkmair, şi-a pus monograma şi pe una din gravurile seriei «Dans macabru» a lui Holbein. Multe pledează pentru presupunerea că şi Dürer se folosea de mînă străină, cel puţin pentru tăierea grosieră. Alţi artişti procedau în acelaşi mod. Multă vreme încă după ce anonimatul artistului a cedat locul semnăturii, modul de gîndire cu privire la dreptul individual asupra operei a continuat să fie supus oscilaţiilor, pînă ce noţiunea dreptului de autor a prins primele contururi. Din începuturile unei protecţii a paternităţii pentru opere scrise şi din interzicerea reimprimării s-a cristalizat în secolul XVI conceptul juridic mai limpede al proprietăţii spirituale în general. El a apărut însă într-o formă categoric delimitată abia în secolul XVIII, în «Dissertatio de recusione librorum furtiba» de Johann Rudolf Thurneysen, care desemna în 1738 retipărirea neautorizată ca «furtum usus».

Imprimeria de Stat din Berlin a scos tipare excelente după gravurile lui Dürer. Ele sînt identificabile ca facsimile, datorită unei imprimări reliefate şi unei ştampile de tipar plan aplicată cu cerneală de document. Falsificatorii şi-au extins activitatea şi asupra acestor retipăriri oficiale. Marca de garanţie a Imprimeriei de Stat, tipărită în relief, o calcă cu fierul după o prealabilă şi atentă aburire. Operaţia se repetă pînă la dispariţia urmelor de ştanţare. Suprafaţa în sine zgrunţuroasă, acum netezită prin călcatul cu fierul, se presează cu grijă între două clişee cu rasterul aşezat în sens invers. Cerneala de documente cu care este aplicată ştampila plană se poate decolora pe hîrtia din cîrpe de foarte bună calitate folosită pentru asemenea tipărituri. Dacă utilizarea chimicalelor necesară şi în această operaţie, în primul rînd a apei de clor vaporizate, deteriorează fibrele de hîrtie, această stricăciune poate fi reparată prin pulverizarea unei soluţii incolore de celit de 6%; hîrtia îşi recapătă consistenţa şi structura iniţială. Microscopul şi lampa de cuarţ permit descoperirea intervenţiilor de acest gen. Dacă însă falsificatorul învecheşte întreaga foaie închizînd hîrtia la culoare, îi

pune pete de mucegai şi o găureşte pe alocuri spre a simula că ar fi mîncată de viermi, atunci se vor găsi amatori creduli care să considere exemplarul atît de nesuspect încît ideea unei cercetări mai atente nici să nu le treacă prin gînd.

Gravurile în lemn ale maeştrilor medievali, moderni şi contemporani nu mai sînt reproduse azi manual ci pe cale fotomecanică. Gravura, indiferent dacă este în lemn sau linoleum, se transpune cu metode fotozincografice pe un clişeu de zinc şi se imprimă de pe acesta, după prelucrarea manuală a conturelor. Pe cît de simplu este procedeul pe atît de nesatisfăcător apare rezultatul dacă sînt folosite metode de investigare exigente. Gravura de reprodus se transpune fotografic la scara 1:1 pe placa de metal. Deja la acest proces apar deosebiri de mărime de ordinul unor fracţiuni de milimetru, deoarece imaginea ce apare pe placa de sticlă opalescentă a aparatului de fotografiat nu reproduce contururile la dimensiuni identice, aşa cum ar fi necesar pentru obţinerea unei mărimi absolut egale. Pe deasupra, lentila fotografică proiectează pe suprafeţe mari distorsiuni. Măsurînd originalul şi reproducerea de fiecare dată dinspre intersecţia diagonalelor înspre margini, diferenţa de mărime apare imediat. Dacă este vorba de un original vechi, examinarea hîrtiei şi a cernelurilor de tipar va confirma rezultatul cercetării.

Imitaţii ale unor imprimări vechi sau moderne se pot recunoaşte aproape cert cu ajutorul fotografierii unui fragment şi a măririi sale ulterioare la o scară foarte mare. Numai cîţiva centimetri pătraţi dintr-o porţiune foarte dens gravată a originalului neîndoielnic şi fragmentul corespunzător al exemplarului dubios se pot fotografia şi compara apoi într-o mărire de 50/1, fără nici o dificultate. Acest procedeu face vizibile şi abaterile de numai o miime de milimetru de la original, abateri ce scapă şi celei mai puternice lupe. Şi nici o mînă, nici o maşină de reprodus n-ar putea lucra pe o suprafaţă mai mare cu o precizie de o miime de milimetru. Se pune numai problema ca în cazuri de dubiu să se folosească posibilităţile de

investigaţie existente.

Mult mai periculoase pentru cumpărător sînt *clişeele* de falsificare obţinute prin transpunere directă. Acest procedeu presupune că falsificatorul posedă o foaie originală. În loc s-o fotografieze, el o transpune nemijlocit pe o placă de zinc prelucrată chimic, realizînd astfel o imagine pe deplin identică ca dimensiuni şi proporţii, aşa cum se obţine cu o simplă fotocopie. Suprafaţa de tipărit rezultă din corodarea suprafeţelor de metal neprotejate contra acizilor printr-o tratare chimică anterioară. Acţiunea acizilor provoacă la conture abateri microscopice de la clişeul original, aici însă nu mai există posibilitatea de distingere oferită de măsurarea diagonalelor. Rămîne numai compararea conturelor cu ajutorul măririi descrise mai sus.

Falsificarea unei gravuri în cupru este, după cum am mai amintit, dificilă. Totuşi, s-a reuşit deja imitarea abilă în tipar adînc a lucrărilor vechilor maeştri. Dacă urma dălţiţei apare pe alocuri mai puţin viguroasă, aceasta nu trebuie încă să constituie nici pe departe un indiciu al falsificării, întrucît de ex. Dürer, Raimondi şi alţii au creat nu o dată gravuri în cupru care, reproduse în tehnica modernă a tiparului înalt, seamănă a gravuri în lemn.

Majoritatea falsurilor se încearcă cu plăci «precorodate» cu metode fotozincografice. Falsificatorul foloseşte ca model un original cu conturele cît mai clare. Acesta se transpune invers pe o placă de zinc, iar pentru tiparul adînc cu cilindru de cupru, pe o placă de cupru peste care s-a aşternut un strat fotosensibil. Chiar în condiţiile celei mai conştiincioase execuţii acestor transpuneri chimico-mecanice le lipseşte fie adîncimea fie, dacă corodarea a fost suficient de intensă, fineţea liniilor, căci acidul folosit mai puternic atacă placa în profunzime, astfel încît liniile gravate se estompează.

Plăcii de cupru asupra căreia s-a acţionat numai cu mijloace foto-mecanice îi lipseşte fineţea modelării, pe care i-o poate conferi numai ştihel-ul, acul sau un alt instrument mînuit de artistul însuşi. Copiile au un aspect fie plat, fie îmbîcsit. Chiar dacă falsificatorul

foloseşte hîrtie veche veritabilă, exemplarul contrafăcut arată cu totul altfel decît gravura originală trasă de pe clişeul lucrat de mînă. La transpunerea fotografică mai apar pe deasupra mici sau foarte mici defecte de puncte luminoase, pe care retuşorul le elimină de pe film, de pe placa de sticlă sau placa de metal deja copiată. Şi aceste indicii minore uşurează deosebirea imitaţiei de original.

Retipăririle după clişee autentice vechi, precum gravurile amintite ale Imprimeriei de Stat sau alte tiraje ulterioare, «neoficiale», după plăci de lemn autentice n-au nimic de-a face cu falsificarea. Colecţionari pasionaţi de plăci vechi trăgeau frecvent, pentru ei sau prietenii lor, cîteva exemplare. Hans Albrecht, baron de Derschau, colecţiona nu numai desene şi plăci de cupru; el punea să i se facă şi copii, dar fără a folosi hîrtie de epocă şi cerneală după reţete vechi. După moartea sa, survenită în 1824, unele gravuri ieşiră la iveală «învechite».

Tot fără a urmări vreun scop lucrativ, William Baillie, care a înfiinţat la Londra în secolul XVIII o importantă colecţie de grafică, a tras copii după placa «Gravurii de 100 de fiorini» a lui Rembrandt. Lui însuşi îi era străină orice intenţie de falsificare. Colecţionarul nu putea prevedea ce vor întreprinde în mod abuziv o serie de elemente dubioase cu aceste reimprimări, după scoaterea la licitaţie a colecţiei Baillie la Christie, Londra, în 1811.

În anul 1906, Alvin Beaumont a scos la Paris reimprimări după unele gravuri originale ale lui Rembrandt, mai bine sau mai prost conservate; el le-a făcut identificabile ca facsimile printr-o ştampilă de editor, a cărei îndepărtare a dat naştere unui număr însemnat de «originale». Distingerea acestora de cele autentice este posibilă numai cunoscătorilor, deoarece falsificatorii au învechit hîrtia exemplarelor reimprimate şi au prevăzut-o adesea şi cu filigran.

În secolele XVIII şi XIX au apărut nenumărate reimprimări, deseori de pe plăci de cupru şi oţel «retuşate». Acestea constituie marea masă a falsurilor. Gravuri de Marcantonio, Rossi, Lafrery şi

alte imprimări de pe plăci vechi au servit ca facsimile; evident, şi acestea au fost prelucrate mai tîrziu în «veritabile». Preţurile, mult crescute deja în primele trei decenii ale secolului XIX, ce se plăteau pentru gravurile în lemn şi metal ale maeştrilor din secolele XV şi XVI, i-au stimulat pe copişti, pe cei abili, ca şi pe cei primitivi.

Bartsch, Passavant, Retberg, Rowinskv, Middleton şi alţii au alcătuit în lucrările lor de specialitate adevărate liste de gravuri ale copiştilor. Ei indică în toată amănunţimea şi sistematizat caracteristicile care diferenţiază copiile de lucrările originale.

Preţurile gravurilor vechi variază considerabil. Raritatea, starea generală, îndeosebi lăţimea marginii pot influenţa în mod hotărîtor preţul unei gravuri.

La licitaţia Holford din 1893 de la Londra, o gravură stadiu prim a «Autoportretului cu sabie» a lui Rembrandt a atins 2.000 lire, ceea ce corespunde azi unei valori de mult peste un sfert de milion de mărci vest-germane. Stadiul prim al «Gravurii de 100 fiorini» a fost adjudecat pentru 1.750 lire. «Cavalerul, moartea şi diavolul» de Dürer a atins la Fischer — Londra, în 1892, 700 lire. La licitaţia Goncourt, Paris 1897, «La troupe Italienne» a obţinut 760 franci aur, în schimb «L'oiseau Ranimé» a lui Debucourt a fost adjudecată pentru 5.320 franci aur. La Börner în Leipzig, la licitaţia Paul Davidson din 1920, au intrat în casă, în schimbul lucrărilor unor maeştri din secolele XV-XVII, peste 10 milioane mărci de inflaţie, corespunzînd unei valori reale actuale de cca 2 milioane.

Gravurile mono sau policrome ale unor artişti moderni, îndeosebi ale celor la modă, obţin deseori oferte mai mari decît maeştrii vechi.

Plăcile originale ale marilor maeştri de altă dată se numără azi printre comorile unor colecţionari particulari sau ale unor muzee. Ele sînt deci inaccesibile. Cu toate acestea, apar mereu alte gravuri în lemn vechi autentice, în special din cele folosite la ilustrarea cărţilor. Se mai întîlnesc azi şi plăci vechi de cupru la negustorii de vechituri, la anticari şi în fondul vechilor tipografii. Dacă originalul

poartă o semnătură ieftină aceasta se poate uşor îndepărta prin ciocănire; în suprafaţa repolisată apoi se gravează semnătura «scumpă» dorită. La gravurile în lemn, se inserează o semnătură «scumpă» care se potriveşte exact cu spaţiul rămas.

Meritosul custode al «Albertinei» vieneze, dr. Heinrich Leporini, este de părere că răspunsul la întrebarea «în ce măsură o copie ulterioară după o placă originală poate conta ca autentică» depinde de anumite împrejurări.

Această interpretare generoasă n-ar putea fi susţinută din punct de vedere juridic. Absolut autentice pot fi considerate numai exemplarele originale executate de artistul însuşi sau de ajutorul său. În grupa falsurilor şi contrafacerilor intră toate acele gravuri care sînt executate după un clişeu autentic dar în în condiţiile modificării inciziei sau împunsăturii cu scopul de a face stadii prime sau secunde, cotate mai bine. Mîini calificate sînt în stare nu numai să facă utilizabile prin postgravare plăci uzate; ele reuşesc chiar să ciocănească şi apoi să netezească perfect unele părţi ale gravurii sau să umple porţiuni de imagine ce nu trebuie să apară pe copie cu praf de cretă, federvais sau alte materiale care aderă uşor şi bine. În felul acesta ia naştere un «stadiu suplinitor».

Lipsa de grijă manifestată frecvent în păstrarea gravurilor vechi poartă vina pentru deteriorarea lor gravă. Întrucît însă valoarea gravurilor depinde în mare măsură de lăţimea şi starea marginilor şi de impresia de ansamblu, completarea suprafeţei hîrtiei este un domeniu de falsificare tot atît de rentabil ca spălatul, albitul şi împrospătatul.

Nenumărate gravuri au fost avariate la introducerea lor în cărţi, la înrămare, desrămare, conservare sau de către mici vietăţi: obişnuitul gîndac simplu de bucătărie, multe alte feluri de gîndaci, viermele de slănină, păduchele de carte, diferite feluri de acarieni, cariile, gîndacul-fierăstrău, scorpionul de cărţi, viermele de făină, sfredeluşul lemnului şi gărgăriţele argintii — toate se hrănesc cu

hîrtie. Unele preferă materiile prime din care se produce hîrtia, în special cleiul. Această preferinţă poartă vina distrugerii în primul rînd a hîrtiilor mult încleiate, a legăturilor de cărţi, îndeosebi a cotoarelor interioare.

Unele gravuri arată ca şi cum ar fi fost împuşcate cu alice, o privelişte deloc îmbucurătoare. Unele insecte, în special gîndacul de bucătărie, taie adevărate canale prin masa de hîrtie. Repararea acestor avarii nu este un fals propriu-zis, examinată însă în mod riguros este totuşi o inducere în eroare, urmărind să simuleze o stare iniţială a gravurii obţinută de fapt numai prin reparare. O falsificare fără echivoc trebuie calificată înlocuirea unor părţi mai întinse, restaurîndu-se astfel fragmente mari ale desenului. Starea de conservare a unei gravuri are o mare importanţă pentru evaluarea sa atît morală cît şi materială; în acest sens orice restaurare alunecă în zona falsului dacă reface părţi esenţiale sau completează o gravură folosind elemente ale altor lucrări autentice deteriorate; de altfel, a meşteri din mai multe piese ruinate o gravură nouă «ireproşabilă» este un procedeu foarte agreat de falsificatori. O falsificare indubitabilă reprezintă «aplicarea» marginilor lipsă.

Din punct de vedere profesional o asemenea activitate de falsificare este, ce-i drept, foarte migăloasă, dar nu mai puţin rentabilă. Munca constă din «cimentarea» riguros exactă a porţiunii de hîrtie care lipseşte, materialul de înlocuire fiind obţinut din coli sau pagini de cărţi muiate, în majoritatea cazurilor însă din pagini de gardă netipărite. El trebuie să fie cel puţin asemănător materialului reparat. Falsificatorul încorporează această pastă muiată în leşie în interiorul porţiunii deteriorate sau o aplică pe margini după cum este necesar. Imediat, înainte de uscarea întregii suprafeţe, folia înlocuitoare «se calcă». Dacă suprafaţa devine iarăşi prea netedă, sau aspră, ea poate fi omogenizată cu o soluţie vaporizată de *celit* sau pulverizînd deasupra celuloză nitrată, pe de o parte pentru a o feri de descompunere, pe de altă parte pentru a o

face imprimabilă. Dacă au fost operate reparaţii numeroase şi ample, se recomandă o «baie completă» a gravurii într-o soluţie de celuloză nitrată diluată cu *acetat de amil,* ceea ce are ca efect îmbibarea uniformă a întregii paste de hîrtie. Examenul microscopic şi chimic dezvăluie acest mod de tratare, ochiul însă nu-l poate descoperi uşor. Îndepărtarea petelor de mucegai datorate diferitelor varietăţi de ciuperci şi bacterii aparţine domeniului restaurării.

Gravurile «corectate» ar trebui prevăzute întotdeauna cu o ştampilă foarte mică dar greu de îndepărtat; din păcate nu există nici o dispoziţie legală în acest sens. Microfotografia dă lămuriri preţioase cînd apar dubii cu privire la anumite lucrări, de la vechile gravuri în lemn pînă la gravurile contemporane în linoleum, de la desenele medievale în sanguină pînă la operele grafice ale artiştilor moderni. Lumina îndreptată spre foaie din diferite direcţii ne ajută să deosebim la fel de bine pana de trestie de creionul cu mină de plumb, argint sau grafit ca şi urma lăsată de pana de gîscă, de cea a peniţei de oţel, un exemplar după o gravură în cupru autentică de o reimprimare cu ajutorul unui clişeu de zinc. Falsificarea şi contrafacerea cuprind de asemeni înainte de toate *hărţile* vechi. O largă colectivitate de colecţionari le caută, întrucît nu este vorba numai de gravuri frumoase, îmbogăţite deseori cu reprezentări figurative foarte decorative, de-a dreptul fermecătoare, ci de piese care au o mare valoare geografico-istorică şi cultural-istorică. Atlase complete sînt tot atît de scumpe pe cît sînt de rare. De aceea, inserarea foilor lipsă se dovedeşte a fi o activitate remuneratoare. Dacă asemenea lipsuri sînt înlăturate prin adăugarea unor gravuri autentice volante, operaţia este considerată reparaţie.

Un cîştig considerabil îl asigură post-colorarea gravurilor în lemn şi metal şi a atlaselor monocrome, din care sînt cunoscute originale de epocă în culori. Exemplarele postcolorate se expun la soare pentru «învechire».

O dificultate considerabilă în această «muncă» o constituie creşterea, cu timpul, a porozităţii hîrtiei. Colorarea de mînă

efectuată pe vremuri imediat după tragerea copiei, aşa cum se obişnuia în cazul vechilor gravuri în lemn şi al gravurilor în cupru şi litografiilor engleze şi franţuzeşti gravate pe o singură placă, deci monocrome, adera pe suprafaţa intactă, deoarece liantul din pasta de hîrtie împiedica pătrunderea («copierea») culorilor pe verso.

Cînd se pictează pe hîrtie *veche*, vopseaua de apă apare pe dosul hîrtiei, trădînd colorarea ulterioară. Dacă foaia se acoperă, folosindu-se pulverizatorul, cu soluţii utilizate pentru întărirea rezistenţei pastei de hîrtie, pictarea este posibilă fără ca acuarelele să pătrundă prin fibrele hîrtiei pînă pe verso.

O post-colorare efectuată cu grijă poate fi constatată numai cu ajutorul unor metode de investigare chimico-fizice. Dacă falsificatorul a utilizat vopsele fabricate după reţete vechi, le-a aplicat în tehnica vremii respective şi s-a îngrijit ca decolorarea să se facă pe căi naturale, verificarea este deosebit de dificilă.

Merită o atenţie specială gravurile iniţial policrome, adică imprimate cu ajutorul mai multor plăci, gravuri al căror preţ scade dacă sînt prea decolorate. Această împrejurare reprezintă un stimulent pentru falsificarea prin recolorare şi împrospătare.

Colecţionarului, specialistului ca şi negustorului în vastul şi bogatul domeniu al graficii, cataloagele critice le oferă un preţios mijloc de orientare. Ele grupează în ansambluri lexicale întreaga creaţie a unor iluştri gravori în lemn, în cupru şi a acelor ce lucrează în acvaforte, în momentele importante ale dezvoltării lor istorice. Ele descriu fiecare operă în parte, în toate «stadiile» care au fost cunoscute vreodată.

Munca ştiinţifică încorporată în aceste lucrări permite identificarea, cu o probabilitate ce se apropie de certitudine, a fiecărui exemplar. Cele mai mici abateri ale unei imprimări de la descrierile publicate în analizele din cataloagele critice, cheamă la prudenţă maximă. Catalogul lui Adam Bartsch «Le peintre-graveur», apărut în limba franceză, cuprinde în 22 de volume grafica secolelor XV-XVIII. Catalogul ilustrat al lui Loys

Delteil numără 31 de volume. Bjørklund şi alţii s-au consacrat îndeosebi lui Rembrandt; Gustav Schiefler şi-a dedicat catalogul, alcătuit pe principii similare, creaţiei pictorului Max Liebermann; de opera Käthei Kollwitz s-a ocupat exhaustiv Klipstein. «Manualul colecţionarului de gravuri în cupru» de H. W. Singer enumeră toate cataloagele acestui domeniu special.

Spre a obţine un material pe deplin verificat potrivit celor mai noi rezultate ale cercetărilor, este recomandabil să fie consultată şi literatura de specialitate mai nouă şi cea mai recentă.

În cataloagele licitaţiilor şi în alte oferte desemnarea lucrărilor de grafică se face prin abreviaţiuni — litere majuscule, cifre şi numere romane şi arabe. Ele servesc toate circumscrierii clare a fiecărei gravuri. Litera B, de pildă, trimite la lucrarea din Catalogul critic al lui Bartsch, cifra arabă care urmează indică numărul sub care se află acolo descrierea gravurii. Cifrele romane reprezintă «starea», deci I = stadiul întîi.

O seamă de lucrări de specialitate se ocupă — urmînd fie principiile de bază ale cataloagelor critice, fie alte metode de catalogare — de opera completă a cîte unui sculptor sau pictor. Altele se dedică unei anumite epoci sau sfere a artei. Nici una din aceste cărţi nu atinge însă caracterul complet pe care-l au cataloagele critice din domeniul graficii.

Colecţionarii, specialiştii şi comercianţii acordă o mare importanţă *pedigree*-ului unei gravuri. *Ştampila de provenienţă* a unei *case bune* măreşte valoarea, căci un colecţionar respectat, exigent include în colecţia sa numai piese de preţ; un exemplar de asemenea provenienţă garantează o înaltă calitate. Ştampile indicînd provenienţe false, se întîlnesc atît pe gravuri autentice cît şi pe falsuri.

ARTELE MINORE

În toate epocile istoriei sale omenirea s-a simţit atrasă de luciul strălucitor al aurului şi licărul blajin al argintului. Obiectele de cult, de podoabă şi vesela de aur şi argint din toate zonele şi epocile globului terestru locuit aparţin bunurilor noastre culturale din cele mai preţioase şi expresive.

Aurul era cunoscut deja la începuturile domniei faraonilor. Mormintele regale egiptene ne-au furnizat opere de artă din nobilul metal galben, de la cel mai mic inel pînă la mască. Etruscii lucrau coroane şi cupe din aur. Artiştii greci creau lucrări figurale de o puritate incomparabilă din aur turnat, cizelat cu fineţe.

Aurul a fost folosit pentru lucrări de artă şi veselă nu numai din cauza rarităţii sale, a valorii sale materiale şi a culorii sale de mare frumuseţe, ci şi din cauza durabilităţii sale, în cea mai largă accepţiune a cuvîntului, neîntrecute de nici un alt material cunoscut în acea vreme. A fost cunoscută, nu ştiinţific dar empiric, rezistenţa sa la acizi. Aurul nu era supus nici acţiunii agenţilor atmosferici, nici oxidării. Obiectele de cult, podoabele şi vesela puse în mormintele faraonilor cu mii de ani în urmă s-au păstrat perfecte şi neschimbate pînă în zilele noastre, ca nici o altă operă de mînă omenească datînd din timpuri atît de străvechi.

Şi pentru că, aşa cum o face Goethe pe Margareta să declare în prima parte din Faust «către aur ne-ndeamnă, de aur depinde totul», nu este de mirare că aurul a fost în toate vremurile prada cea mai căutată de hoţi, oriunde şi în orice formă ar fi fost adăpostit, fie în Orientul îndepărtat sau apropiat, fie în America Centrală şi de Sud, în epoca precolumbiană. Deoarece figurinele şi monezile i-ar fi putut trăda uşor, hoţii le topeau fără milă. Aceasta şi este cauza esenţială a extraordinarei rarităţi a operelor de artă vechi autentice din acest material ce durează peste vremuri.

Nu s-a elucidat încă, într-un mod care să excludă orice obiecţie, unde s-a găsit pentru prima oară aur. El poate să fi existat încă din

epocile preistorice. Încă cu cinci mii de ani în urmă au fost turnate, din ordinul lui Menes, întemeietorul statului egiptean, beţişoare de aur brut în greutatea actuală de 14 grame, menite să servească ca etalon de valoare. Ele erau marcate cu hieroglife reprezentînd numele suveranului şi au constituit probabil forma originară a monedei de aur.

Aurul este cel mai ductil şi maleabil din toate metalele. El poate fi tras în sîrma cea mai subţire cu diametrul de 1/1000 mm şi ciocănit sau laminat în folii de pînă la 1/14.000 mm. La această grosime devine transparent, ceea ce sugerează cel mai bine subţirimea acestor folii de aur. Aurarii au folosit din cele mai vechi timpuri această minunată proprietate a nobilului metal galben, proprietate care permite o tratare excepţional de multilaterală şi de efect a suprafeţei. O fasonare deosebit de fină se poate realiza chiar şi cu unelte din lemn de esenţă tare şi prin polisare.

Moneda

Falsificarea lucrărilor în aur şi argint este probabil tot atît de veche ca folosirea acestor metale nobile. Ea se semnalează în orice caz deja la primele *monede.* Aici trebuie deosebite două feluri de falsificări:

1) falsificarea oarecum «oficială», prin reducerea titlului de aliaj; economia de metal nobil realizată aducea cîştiguri autorităţilor; şi

2) fabricarea de bani falşi; în mulajele formei monedelor originale se turna metal de culoare aurie sau aurit ulterior.

Prima monedă de aur ce ne este cunoscută, care a devenit, ca formă şi mod de imprimare, un model pentru toate cele următoare şi după care au existat imitaţii timpurii, a fost bătută de Gyges din Lidia în jurul anului 670 înainte de Cristos.

Falsificarea banilor se sancţiona chiar de la primele începuturi cu pedeapsa capitală.

Metodele de falsificare — «oficială» şi neoficială — a monedelor s-au menţinut fără modificări demne de amintit pînă în trecutul foarte apropiat. Ducaţi al căror conţinut în aur era mult sub cel stipulat legal, taleri de argint cu conţinutul de argint pur considerabil redus erau meniţi să contribuie la umplerea unor trezorerii de stat alarmant de goale. În Spania, de exemplu, circulau în anumite perioade mai multe monede de argint — îndeosebi «Duro» — parţial sau integral falsificate decît monede bune, autentice.

Monedele, create iniţial în scopuri prozaice comerciale, au început să fie privite de timpuriu ca un binevenit mijloc de expresie artistică. Portrete de zei şi monarhi, simboluri şi embleme, banderole cu maxime şi, mai tîrziu, steme cu însemnele puterii au găsit pe monezi o reprezentare plastică din ce în ce mai perfecţionată. Falsificarea monedelor este mult mai ispititoare decît cea a unor unicate ale artei aurarilor şi argintarilor, căci obiectele fabricate mecanic şi în serie pot fi mult mai uşor imitate şi plasate. Însă toate imitaţiile turnate ale unor monede bătute au contururile şterse şi se pot identifica lesne. Există, deşi în număr mic, şi monede autentice produse prin turnare; imitaţiile acestora sînt mult mai dificil de recunoscut cu certitudine, ele fiind realizate cu aceeaşi tehnică ca şi originalul. Falsificatorii au folosit şi folosesc şi matriţe originale. Imitaţiile produse cu ajutorul acestora nu pot fi deosebite de monedele originale, cu condiţia ca materialul de lucru să fie identic cu cel al originalului.

Enea Vico a scris în 1558 o lucrare aproape dispărută, în care se răfuieşte cu falsificatorii de monede antice. Monedele antice, imitate în mod ilicit chiar în timpul sau imediat după producerea lor, erau foarte căutate şi scump evaluate, ca piese de colecţie, în Evul Mediu. Tentaţia era mare pentru falsificatori de a executa o formă în două părţi după piesele clasice bătute, a le potrivi împreună şi a trece apoi la turnare. Doar foarte buni cunoscători puteau deosebi o monedă bătută de una turnată, mai ales că falsificatorii răzuiau

striurile de turnare, gravau abil manual inscripţiile şi reliefurile mai şterse, obţinînd astfel rezultate surprinzător de bune. Pe deasupra, cunoscătorul trebuia să se lase în nădejdea ochilor săi, căci lupe nu existau încă pe vremea aceea. Azi, monedele falsificate pe calea turnării pot fi uşor identificate prin măsurare exactă. În procesul de turnare metalul se contractă, astfel încît moneda diferă de original atît ca diametru cît şi în grosime. Falsificatori experimentaţi au născocit fel de fel de metode pentru a evita această «contracţie». Ocazional apăreau exemplare deosebit de «scumpe», chiar în prezenţa amatorului de monede, se descopereau în morminte sau se găseau în urne funerare ori în alte vase. Numai colecţionarii cu un foarte dezvoltat şi sensibil simţ al stilului nu se lăsau păcăliţi nici de cele mai strălucite falsuri: în anul 1568 un negustor i-a oferit marelui comerciant şi remarcabilului colecţionar de monede contele Fugger o monedă de aur cu profilul lui Seleukos I Nicator, guvernatorul macedonian în Siria. Cunoscătorul a refuzat însă moneda cu o notă scrisă: «Pe Seleukos îl socot o piesă turnată şi încă modernă, zică sculptorul Juan ce-o vrea».

În ce măsură trebuia să se ferească cei în cauză, încă în secolul XVII, cînd era vorba de monede antice, ne-o arată o scrisoare datată din 1610 scrisă de negustorul de antichităţi Ph. Hainhofer ducelui Philipp de Pomerania şi Stettin: «...la monede antice nu mă pricep, nu m-am putut ocupa de ele din lipsă de timp; alţii însă, care afirmă că le cunosc, consideră aceste numismata ca originale şi autentice, mai ales pentru că provin dintr-un loc nobil şi au fost strînse cu trudă şi cheltuială, mulţi ani la rînd».

Monedele se colecţionează din motive foarte diferite. Unele monede antice sînt veritabile mici opere de artă, care oferă înalte satisfacţii estetice prin capetele de domnitori lucrate în relief, emblemele sau simbolurile strălucit executate.

Un alt motiv îl constituie valoarea pur materială iar altul este dorinţa de a vedea reprezentate plastic, într-un material preţios, diferite perioade istorice.

Cei mai nesăţioşi dintre numismaţi au căzut şi cad în primul rînd pradă falsificatorilor. Cabinetul numismatic al unuia din primii adevăraţi mecenaţi, acela al ducelui Jean de Berry, conţinea nenumărate monede false de provenienţă olandezo-franceză.

A fost el însă realmente o victimă a falsificatorilor? Wilhelm von Bode credea a fi găsit suficiente puncte de sprijin pentru a susţine că, din dorinţa de a-şi completa colecţia, ducele a comandat imitaţii ale monedelor ce-i lipseau!

Aceleaşi mobiluri l-au făcut pe Valerio Belli, abil giuvaergiu în aur şi argint din timpul Renaşterii, să imite monede rare. Francesco Hollanda scrie în ale sale «Convorbiri» că Belii i-a arătat cincizeci de medalii «din aurul cel mai pur, pe care le-a făcut cu mînă proprie în stil antic, într-un mod atît de demn de admiraţie, încît înalta părere pe care o aveam despre antichitate mi s-a părut exagerată».

Vasari relatează că pictorul Marmita din Parma şi-a părăsit meseria şi «s-a dedicat cu totul producerii de medalii după model antic». Iar Ludovico, fiul lui Marmita, falsifica monede cu o măiestrie pe care Vasari a calificat-o drept «grandissima utilita».

Pentru a satisface cererea crescîndă au luat fiinţă adevărate întreprinderi de falsificare, primul loc ocupîndu-l atelierele din Padua, ale căror monede au devenit cunoscute sub numele de «Patavina». Monedele şi medaliile lor după cele din timpul imperiului roman, au ajuns chiar pe piaţa germană şi franceză.

Anticarul Giovanni Cavino şi arhitectul, pictorul, cercetătorul de antichităţi şi scriitorul Pirro Ligorio (1493-1580) au devenit larg cunoscuţi ca maeştri ai falsificării de monede. Cavino lucra atît de conştiincios, încît în caz de îndoială se consulta cu istoricul Alessandro Bassiano.

Orfevrărie

Pe măsura creşterii interesului colecţionarilor pentru pietrele

preţioase — în general cu montură de aur — şi pentru alte opere de artă miniaturală ale antichităţii, care au găsit de la început imitatori, de la cîrpaciul servil pînă la maestru, falsificatorii de monezi şi-au exersat măiestria şi pe comori de acest fel, luîndu-se deseori după imitaţii vechi! Ei confecţionau giuvaeruri mai deosebite la comandă. Un artist de talia lui Ghiberti recunoaşte deschis în «Memoriile» sale că «a cioplit trei figuri antice într-un carneol[3] şi a prevăzut apoi piatra cu o inscripţie corespunzătoare imaginii». El notează exact: «...lettere antiche titolate nel nome di Nerone». Cel ce i-a dat comanda a fost chiar Cosimo de Medici în persoană. Este probabil că, potrivit ordinului lui Cosimo, intr-un carneol din colecţia Medici s-a gravat semnătura cioplitorului în piatră elen Pyrgoteles!

Abstracţie făcînd de falsurile unor obiecte de artă sau monede contemporane mult căutate, în Evul Mediu au fost create, ca urmare a admiraţiei renăscute pentru arta Romei şi Eladei vechi, falsificări atît de reuşite de lucrări «antice» încît ele pot deveni periculoase chiar pentru colecţionarul cel mai experimentat. Medalii, obiecte de cult, lămpi sacre, inele, agrafe şi, bijuterii, mai ales cele împodobite cu pietre preţioase, îşi făceau drum din mîna falsificatorului pînă în colecţiile cele mai strălucite.

Lucrările de artă în aur şi argint erau foarte preţuite şi sumele mari cheltuite de biserici şi mănăstiri pentru vase sacrale, cupe, candelabre, crucifixuri, chivoturi constituiau pentru meşteşugul aurarilor şi argintarilor un stimulent continuu, astfel încît concurenţa intensă a artiştilor a dat naştere la adevărate comori de artă. La Nürnberg şi Köln arta orfevrăriei s-a dezvoltat mult mai puternic decît în alte oraşe; pentru acest fenomen există însă cu atît mai puţin o explicaţie valabilă, cu cît maeştrii primeau comenzile cele mai însemnate nu întotdeauna din zona orăşenească în care activau. În Olanda, ca şi în alte ţări, existau oraşe cu orfevrării

---

3 Sau cornalină – Varietate de agat semitransparentă, de culoare care variază de la roșu-închis la roșu-trandafiriu, folosită ca piatră semiprețioasă la bijuterii.

deosebit de preferate.

Renumele *argintarilor* din Köln s-a răspîndit încă la mijlocul secolului XIII în toate ţările. Cînd Consiliul Municipal din Frankfurt pe Main a hotărît în anul 1494 să facă un cadou de onoare unui oaspete regal şi soţiei sale, a cerut să-i fie prezentate o colecţie de obiecte preţioase lucrate de aurarii şi argintarii din Colonia (Köln), spre a alege apoi în şedinţa Consiliului darul corespunzător.

Breasla giuvaergiilor din Frankfurt a protestat oficial împotriva intenţiei Consiliului de a da preferinţă unei lucrări din Köln. Întrucît însă consilierii aleseseră deja două obiecte şi nu voiau să revină asupra hotărîrii luate, ei au recurs la o soluţie simplă ce-i drept, dar nu prea onorabilă potrivit concepţiilor actuale: doi maeştri ai breslei din Frankfurt, Daniel Fogler şi Bernhard Weidelich, au primit însărcinarea să... copieze bijuteriile. Regulile severe emise de bresle pentru apărarea aurarilor şi argintarilor cinstiţi au putut îngreuna producerea şi vînzarea articolelor de aur şi argint de calitate scăzută dar n-au putut-o împiedica niciodată, căci falsificatorii şi copiştii au găsit întotdeauna căi şi mijloace de a-şi plasa marfa, prevăzînd-o, fireşte, şi cu însemnele şi mărcile de garanţie ale produselor de calitate. Aproape concomitent cu primele lucrări în argint poansonate au apărut şi primele imitaţii ale acestor mărci de control de maestru sau de atelier cizelate în metalul nobil. «Mărcile de argint» constituie un sector aparte al cercetărilor de specialitate, de care se ocupă o lucrare excelentă a lui Marc Rosenberg, «Mărcile aurarilor» (Frankfurt, 1889, retipăriri 1922/28, o nouă ediţie 1956).

A deosebi falsuri de înalt nivel executate în epoca de creare a originalului este deosebit de greu.

Numărul operelor păstrate în muzee şi colecţii particulare ale aurarului şi sculptorului florentin Cellini (1500-1574) se ridică la aproape două sute. Majoritatea lor se datorează, fără îndoială *altei* mîini decît a lui Cellini; deşi cele mai multe sînt însoţite de documente de provenienţă, autenticitatea acestora ar putea fi pusă în mod justificat sub semnul întrebării. Muzeul de Artă din Berlin a

achiziţionat în 1850 la un anticar din Köln, plătind 1.000 frederici de aur, un «vas de argint de Benvenuto Cellini, reprezentînd o luptă între amazoane». Lucrarea era însoţită de un tratat savant, potrivit căruia piesa a fost lucrată de Cellini în anul 1559 pentru Ercole d'Este. În publicaţia «Organ fur Christliche Kunst» («Organul Artei Creştine»), IX, Köln 1859, a fost semnalată asemănarea acestei lucrări cu piesele de argintărie provenite din trezoreria lui Don Carlos, pretendent la tronul Spaniei, al căror autor era... un bijutier originar din Toulouse, care lucra la Londra.

Abstracţie făcînd de cîteva modificări neînsemnate în forma diferitelor unelte, în instrumentar, în felul lucrărilor de sudură, ajustaj şi montură, modul de lucru al giuvaergiilor în aur şi argint n-a suferit în fond din primele timpuri pînă în zilele noastre vreo schimbare esenţială. Uneltele procurabile azi prin comerţ sînt făcute, ce-i drept, din alt material şi prezintă diferenţe de formă, ele pot fi însă realizate ca produse unicate conform uneltelor vechi. Pentru lucrările în aur şi argint nu se pun mai deloc problemele de maximă dificultate, care se ridică la imitarea sau falsificarea vechilor picturi sau sculpturi în privinţa lemnului, pînzei, vopselelor şi chiar a penelelor. Fără discuţie însă acţionează la falsificare neîndurător toate piedicile ce se ridică între creatorul autentic şi imitator, piedici rezultate din incompatibilitatea trăirii spirituale a două epoci diferite.

Dacă am ţine să ne exprimăm foarte propriu, ar trebui pur şi simplu să nu vorbim despre «făurire» sau «forjare», căci lucrările în aur şi argint se efectuează atît la cald cît şi la rece, iar piesa turnată, ştanţată, laminată sau matriţată n-are propriu-zis nimic de-a face cu o lucrare de forjă.

Denumirea de «făurar», ce desemna iniţial pe fierarul obişnuit care prelucra fierul incandescent cu ciocanul greu, a trecut asupra meşteşugarului de artă, ce modela metalul nobil cu un ciocănel, care avea de obicei pe o parte un «cap» mai mic iar pe cealaltă unul mai mare, bombat în afară.

Ar fi mai adecvat şi mai clar să denumim forjatul «boselaj», deoarece tabla de aur şi de argint, aşezată pe un suport fix dar care cedează, este ca şi *împinsă* în formă. Loviturile de ciocan aplicate dinspre partea posterioară produc proeminenţe la început grosolane, apoi în funcţie de progresul prelucrării, tot mai pronunţat conturate şi pînă la urmă clar profilate.

Cu cît este mai proeminent relieful din tablă, cu atît se subţiază folia de metal. O mînă care «iese» aproape din suprafaţă sau o figură în profil prezintă în punctele de prelucrare cele mai proeminente doar o fracţiune a grosimii materialului neprelucrat. Această grosime variabilă a materialului deosebeşte neîndoielnic piesa prelucrată prin ciocănire de cea turnată şi, cu atît mai mult, de cea produsă la maşină, la care diferenţele de grosime a «peretelui» sînt simţitor mai mici.

Maeştrii clasici băteau căni cu gîtul subţire şi corpul bombat dintr-o singură bucată de tablă plată! Pocalul în formă de măr zisă «Apfelpokal», creat la începutul secolului XVI, de argintarul din Nürnberg Ludwig Krug, după o schiţă a lui Dürer, învederează o iscusinţă şi o măiestrie în prelucrarea metalului aproape de neconceput. Cana de argint, bătută de asemeni dintr-o bucată de maestrul Adam van Vianen din Utrecht la începutul secolului XVII, reprezintă ca formă şi ornamentaţie o realizare demnă de admiraţie; o descriere contemporană notează apreciind cu uimire: «uyt een stuck geslagen» (ciocănit dintr-o bucată). Ciocanul obişnuit era inutilizabil pentru lucrări de acest fel, deoarece mîna omenească nu poate pătrunde prin gîtul cănii. De aceea, folia de metal era bătută cu un ingenios «ciocănel articulat», cu mîner lung, pe care artizanul îl introducea în interiorul vasului. Ciocănelul, care lucra la capătul inferior ca un percutor, îşi primea impulsurile printr-o pîrghie ce acţiona asupra lui în unghi. Veritabilii maeştri ai artei aurarilor şi argintarilor erau de o exigenţă maximă faţă de ei înşişi şi faţă de opera lor. Alţii însă — unii chiar excepţional de dotaţi profesional — îşi făceau viaţa mai uşoară. Dacă prelucrarea dintr-o singură

bucată cerea prea multă osteneală şi pricepere, ei îmbinau piesa din mai multe bucăţi. La confecţionarea cănilor în decursul ciocănirii, bombau tabla plată, cilindric, astfel ca întreaga suprafaţă să fie tot timpul accesibilă loviturilor de ciocan. Ei rulau apoi tabla bătută pînă cînd cele două muchii laterale se îmbinau exact. Sudura se executa în aşa fel ca ornamentaţia toartei să o acopere în cea mai mare parte. Pe locurile rămase libere epiderma exterioară se ciocănea potrivit cu elementele figurale sau cu relieful marginal, cana sau cupa apărînd în felul acesta ca un tot unitar. Fundul vasului se îmbina cu rost de lipit exterior sau interior.

Cu cît mai plastic trebuia să se detaşeze relieful din suprafaţă, cu cît mai mărunt şi mai fin trebuiau modelate reprezentările figurale sau ornamentele, cu atît mai variate erau ca construcţie şi uneltele necesare. Corecturi erau posibile numai prin ciocănirea la loc a porţiunilor prea puternic profilate.

A deosebi o asemenea muncă manuală de o lucrare turnată, oricît de fin cizelată ulterior, sau chiar de un obiect produs pe cale mecanică, nu va constitui pentru cunoscător o dificultate.

Dorinţa de a simplifica munca a dus deja în secolul al II-lea î.e.n. la *matriţarea* şi *ştanţarea* tablei de metal nobil. Metalul nobil este presat — atunci ca şi acum — între două forme dure ce se îmbină între ele; ca şi la piesa ciocănită, porţiunile presate într-o parte a tablei apar proeminente pe partea cealaltă.

În tehnica matriţării, care este în fond identică cu «baterea» primitivă, relieful se afla iniţial pe o singură faţă. Prin imprimarea gravurii în metal dur, executată aproape fără excepţie negativ, în metalul nobil mai moale, suprafaţa acestuia adera la acea a stanţei. Mai tîrziu s-a reuşit să se obţină matriţarea ambelor feţe într-o singură fază de lucru.

Hans Lobsinger din Nürnberg a construit încă în 1530 o maşină pentru confecţionarea unor benzi de metal cu ornamente. Aceste benzi au găsit un debuşeu bun, ceea ce explică reliefurile aproape

identice ce apar la maeştri cu totul diferiţi. Tablele matriţate la maşină, mai tîrziu şi poansonate, care erau numai încastrate sau sudate, reduceau considerabil cheltuiala de timp cerută de vasele lucrate de mînă.

Din dorinţa de a face ceva deosebit, aurarii şi argintarii au dezvoltat diferite tehnici particulare, care se combinau deseori chiar pe o singură piesă. Puternica înclinaţie către naturalism a dus spre sfîrşitul secolului XVI la o ciudăţenie pe care o reîntîlnim în zilele noastre, realizată în orice caz pe calea galvanoplastiei: frunze, insecte sau şopîrle mici din aur şi argint, absolut identice cu cele naturale. În acest scop se aşezau plante mici sau insecte în nisip de turnătorie, care servea, după arderea conţinutului, drept formă de turnare.

La toate obiectele care trebuiau să reziste unei presiuni utile mai mari, turnarea a luat de timpuriu locul boselajului, iar mai tîrziu maeştrii au folosit acest procedeu mai comod şi la realizarea altor lucrări.

Lucrările în argint, îndeosebi cele cu o suprafaţă mare, erau deseori *aurite.* La calitatea cea mai înaltă această aurire este cunoscută sub numele de «vermeil». Aici fondul de argint se acoperă cu o masă de aur aliat cu mercur. Prin încălzire mercurul se evaporă, stratul de aur pur rămînînd fixat pe suprafaţa de argint. Această metodă de aurire la cald se folosea deja în antichitate.

Imitarea «vermeil»-ului pe cale galvanică urmăreşte să confere falsului valoarea originalului de argint, aurit autentic la cald. Distingerea celor două moduri de aurire este foarte dificilă şi trebuie lăsată în seama unui specialist experimentat.

Un al treilea mod de aurire îl reprezintă «placarea». Aceasta constă din vălţuirea şi sudarea unei folii de aur pe suprafaţa de argint, procedeu care pune anumite limite în prelucrarea ulterioară.

După cum argintul este înnobilat prin aurire, cuprul şi alte metale sau aliaje sînt înnobilate prin argintare. Întrucît argintul,

supus unei presiuni puternice, se uneşte fără sudură cu materialul de lucru din cupru, metoda argintării prin vălţuire dă rezultatele cele mai durabile. Argintarea prin galvanoplastie n-are durabilitatea celei prin placare *(«plafed»).*

Lucrările în metal nobil se executau şi combinat. La argint şi aur ornamentele bogate serveau la «incrustarea» în fondul de metal. Este o tehnică numită şi «damaschinaj», deoarece se întîlneşte în nenumărate variante pe renumitele arme înfrumuseţate în acest fel la Damasc. În secolul XIX un aurar rus a reuşit să creeze lucrări în stil antic la un asemenea nivel de perfecţiune, încît au fost considerate ca «opere originale incontestabile» ale unei culturi dispărute de două mii de ani şi achiziţionate la sume foarte mari, de stat şi de particulari. Cazul «Tiarei lui Saitaphernes» — o coroană scitică din trei părţi — este se pare unic în istoria falsificărilor.

Această piesă strălucită a colecţiei antice a Luvrului, considerată o «capodoperă a artei orfevrăriei din secolul al II-lea înaintea lui Cristos», a fost creată de aurarul I. Ruchomowschi din Odesa, în jurul anului 1880 al erei noastre. Tiara lui Saitaphernes, pe care ar fi mai nimerit s-o numim tiara lui Ruchomowschi, şi-a cîştigat un renume internaţional. Dar pentru un cunoscător sînt pe departe mai interesante potirele în stil grec clasic, grupa figurală «Achile şi Minerva» cizelată în aur masiv, ca şi colierul de aur lucrat în relief cu ornamentaţie în filigran, pe care le-a creat tot maestrul din Odesa. Ilustraţiile permit să-ţi formezi o idee asupra realizărilor sale de falsificator, realizări cărora nu le poate fi asemuită din punct de vedere artistic nici o lucrare din domeniul operelor imitative din aur şi argint. Doar dacă într-o bună zi nu se vor dovedi a fi imitaţii magistrale şi alte comori ale orfevrăriei admirate deocamdată ca opere autentice necontestate...

Proiectul de falsificare a tiarei dovedeşte că el s-a născut în nişte capete rafinate. Spre a face mai plauzibilă autenticitatea acestei brusc apărute capodopere «antice» autorii au învelit tiara, cu grijă, într-o haină istorică sau cel puţin legendară: în secolul al II-lea

înainte de Cristos, patricienii din Olbia, o colonie greacă aşezată la confluenţa rîurilor Hypanis şi Borysthenes (azi Bug şi Nipru), i-ar fi dăruit regelui scit Saitaphernes, în semn de recunoştinţă şi supunere, un coif de aur din trei părţi. După ce fusese dispărut timp de două mii de ani, acest giuvaer a reapărut pe neaşteptate la Viena. Un negustor misterios, i-a oferit această operă de artă, de aur pur, unică în felul ei, cîntărind aproape 460 de grame, colecţionarului de artă contele Wilczek şi apoi baronului-mecena Nathanael Rotschild. Tiara era executată cu o minunat de bogată ornamentaţie, o inscripţie în relief desemnînd-o drept dar oferit lui Saitaphernes de către coloniştii din Olbia. Negustorul a cerut pentru acest unicat 100.000 coroane aur.

Otto Benndorf, o autoritate în materie de arheologie, a expertizat tiara ca un giuvaer al artei orfevrăriei din epoca precreştină. El i-a sfătuit pe cei doi mecena s-o cumpere ca dar pentru «Muzeul austriac de arte şi meserii». Conducătorii secţiei de antichităţi a muzeului, Leisching şi Bucher, au găsit că este «ciudat şi suspect» că această operă din aur pur, veche de peste 2.000 de ani, prezintă numai deteriorări neînsemnate, şi anume fără excepţie în exteriorul reliefurilor plastice boselate. Ei au conchis de aici că este vorba de adîncituri provocate artificial şi l-au prevenit pe contele Wilczek şi pe baronul Rotschild, înainte de încheierea tîrgului, aşa încît acesta n-a mai avut loc.

Cîteva săptămîni mai tîrziu, misteriosul negustor însoţit de astă dată de încă unul, s-a ivit cu comoara sa regală la Paris. Cei doi domni s-au recomandat drept fraţi. Ceea ce a eşuat la Viena a reuşit la Paris: direcţia Luvrului a achiziţionat pentru 200.000 franci aur tiara expertizată drept autentică de către specialiştii în antichităţi ai muzeului.

Deşi ocazional, timid şi în şoaptă, au fost exprimate anumite dubii cu privire la coiful de aur, o dezbatere deschisă s-a declanşat numai după ce un bijutier parizian de origină rusă a afirmat că-l cunoaşte pe aurarul din Odesa care a executat «Tiara lui

Saitaphernes», la comanda a doi negustori de artă români, după nişte imagini-modele. El a indicat şi numele respectivilor, fraţii Gauchman şi I. Ruchomowski.

În discuţia aprinsă a unor iluştri specialişti în artă a intervenit în mai 1903 revista de artă pariziană «Les Arts», cu o luare de poziţie pe aproape patru pagini a lui Andre Falize, care a pledat cauza autenticităţii tiarei, punînd pe deasupra la îndoială declaraţia aurarului Ruchomowski sosit între timp la Paris.

Specialistul în artă al Ministerului de Interne, Clermont-Ganneau, a recunoscut faţă de ministrul său că nu posedă «o competenţă deosebită în domeniul artei antice greceşti» şi că a stabilit, la achiziţionare, autenticitatea tiarei pe baza «convingerii sale spirituale». Dar «spiritualitatea» învăţatului neînvăţat a fost scump plătită, cu 200.000 franci aur, dintr-un credit special acordat Luvrului.

În acelaşi număr din mai al revistei «Les Arts» se şi află reproduceri ale unui potir de aur splendid cizelat, unei sculpturi clasice în aur masiv «Achile şi Minerva» şi unui colier din colecţia pariziană Reitlinger, a căror paternitate şi-o revendica de asemenea prolificul Ruchomowski. Potrivirile dintre reprezentările figurale de pe banda inferioară a tiarei şi de pe colier dovedeau aceeaşi mînă şi au înlăturat orice îndoială.

Dar experţii care s-au pronunţat pînă la capăt pentru autenticitatea tiarei au putut fi convinşi de contrariul numai cu ajutorul a noi dovezi şi mărturii:

A ieşit la iveală, că directorul muzeului din Odesa i-a desemnat încă în 1897 pe fraţii Hochmann — la Paris se numeau Gauchman — drept cei ce-i plasează comenzi aurarului I. Ruchomowski, care-şi desfăşura activitatea într-o suburbie a oraşului. Ei îi comandau opere de artă «antice», furnizîndu-i imagini-model pentru reprezentările figurale, îndeosebi din lucrările «Antiquités de la Russie méridionale» de Tolstoi/Konderhof/Reinach (Paris 1891) şi

«Bilderatlas der Weltgeschichte» de Weisser. Acest material îi servea lui Ruchomowski drept model pentru ornamente şi inscripţii. Apărătorii autenticităţii s-au dat bătuţi abia după ce Ruchomowski, solicitat să-şi dovedească priceperea de a imita forma şi tehnica orfevrăriei în aur din epoci precreştine, a oferit o demonstraţie creînd, de data aceasta fără nici un model, încă un giuvaer «etrusc». Ruchomowski atinsese într-adevăr o culme a adevăratei măiestrii.

Şocul suferit de lumea internaţională a artei de pe urma falsurilor lui Ruchomowski amintea de o întîmplare petrecută cu numai treizeci de ani în urmă, şi anume de cazul bustului poetului Benivieni, sculptat în stilul secolului XV timpuriu. Un conte Nolivos l-a cumpărat cu 700 franci de la negustorul de artă florentin Giovanni Frappa şi l-a revîndut cu 13.000 franci directorului de atunci al Luvrului, contele Nieuwekerke. Deoarece Nolivos a refuzat să-i dea florentinului, potrivit înţelegerii, partea sa de cîştig suplimentar, acesta a dat în vileag că opera «originară din începutul secolului XV» şi atribuită «cercului celor mai mari maeştri ai Renaşterii, Donatello, Verrocchio, Mino da Fiesole» este lucrarea lui Giovanni Bastianini, din anul 1864. Foarte înzestratului sculptor Bastianini i-a servit drept model al poetului — după care nu s-a păstrat nici un portret — un maistru al fabricii de tutun din Florenţa.

Tot Bastianini a creat şi «bustul lui Savonarola», achiziţionat de Muzeul Victoria and Albert din Londra drept «operă medievală autentică». Acest imitator, fără îndoială cel mai de seamă alături de Dossena, a declarat că a executat comanda lui Frappa, «nefiind destul de bogat ca să poată refuza comenzi care-i aduc 300 franci».

Spre a umple paharul neîncrederii în competenţa specialiştilor în artă, s-a mai adăugat şi picătura descoperirii unui caz de fals mult mai important din punct de vedere ştiinţific, în care era implicată nemijlocit chiar Academia Franceză de Ştiinţe. Vrain-Lucas, unul din cei mai abili falsificatori de documente

istorice, a vîndut domnilor savanţi «documente originale ale lui Blaise Pascal», din care reieşea nici mai mult nici mai puţin că legea gravitaţiei a descoperit-o nu Newton ci filozoful şi fizicianul francez Blaise Pascal.

În ciuda marii agitaţii din lumea artistică şi a nesiguranţei de pe piaţa artelor, au continuat să fie falsificate obiecte preţioase de toate felurile. La Londra a ajuns să fie licitată moneda unui suveran roman care n-a existat niciodată.

O metodă practicată de la început de falsificatori este «îmbunătăţirea». Obiecte «nesemnate» primeau şi primesc o semnătură de maestru, o marcă de garanţie, un sigiliu de breaslă care le măreşte valoarea pe piaţă. Detaliile se prelucrează în diverse stiluri mai vechi; o lucrare mai grosolană se rafinează prin cizelare, ciocănire, răzuire, gravare sau decorare; în şănţuleţe tăiate ulterior se introduc vopsele de email cu aparenţă veche. Într-un cuvînt, se ia în consideraţie fiecare posibilitate de a transforma o piesă, autentică dar insignifiantă, într-o capodoperă.

Splendide falsuri de orfevrărie etruscă şi romană au realizat la Roma, la începutul secolului XIX, Alessandro şi Augusto Castelani, care au învăţat de la tatăl lor întregul meşteşug necesar pentru aceasta. Lucrările lor fac parte din cele mai bune imitaţii după opere de artă vechi din metale nobile. Este deosebit de dificil să descoperi un fals de Castelani; cei doi fraţi ca şi excelenţii cizelori şi gravori instruiţi de ei, s-au apropiat atît de mult de piesele veritabile cît este în general posibil acest lucru din punct de vedere meşteşugăresc şi stilistic.

După moartea lui Augusto, Alessandro a nimerit în încurcături din cauza unor maşinaţiuni politice. El şi-a mutat de aceea reşedinţa la Paris, unde şi-a încercat norocul ca cîntăreţ. Norocul însă a fost mai puţin favorabil gîtlejului său decît mîinilor sale. El i-a întors Parisului spatele şi s-a stabilit la Neapole, unde a început să facă comerţ cu antichităţi. Dacă lucrările vechi de orfevrărie pe care le-a

vîndut printre altele mai erau din stocuri proprii sau erau autentice a rămas neclarificat.

Admiraţia şi înalta apreciere care se acordă aurarilor şi argintarilor Renaşterii îşi găseşte reflectarea în preţuri corespunzător de ridicate. Un platou masiv de argint de Renato Brozzi, minunat cizelat şi bogat ornamentat, a atins încă înainte de 1914, la o aucţiune la Londra, 700 lire sterline. Este vorba, se spunea, despre opera incontestată a «marelui maestru argintar italian din secolul XVI, un contemporan al lui Benvenuto Cellini», pe care-l egala aproape în tehnică, nerămînînd mult în urma lui nici în ce priveşte forţa creatoare.

În orice caz, numele lui Renato Brozzi a fost căutat zadarnic în literatura de specialitate ca şi în vechile cronici italiene. De la Parma s-a prezentat în schimb un Ferruccio Brasi; la el şi-a făcut ucenicia Renato Brozzi. «Maestrul din cinquecento» transformase, plătit cu ziua, plăcile de argint strunjit ce i se dădeau spre terminare în capodopere ale Renaşterii.

Peceţi

În domeniul deosebit de atrăgător al *peceţilor* şi stemelor se întîlnesc armonios interesele de ordin artistic cu cele de natură istorică. Pentru peceţi de o frumuseţe neobişnuită sau de o importanţă istorică specială se plătesc sume foarte mari.

Din *mileniul* I e.n. ne este cunoscut un singur sigiliu necontroversat, şi anume pecetea tăiată în cristal a împăratului Lothar I († 855), păstrată în aşa-numita «Cruce a lui Lothar» din trezoreria Domului de la Aachen.

Înalţi demnitari laici şi bisericeşti dădeau la regravat, cu mare fidelitate faţă de original, sigilii autentice prea uzate. Duplicatele de acest fel nu sînt falsuri, dar nici originale în sensul propriu al

cuvîntului. În acest domeniu este aproape imposibil să se delimiteze originalul de duplicat.

Dacă primul sigiliu incontestabil original datează din secolul X, prima pecete falsă poate fi semnalată încă de la începutul secolului XI. Sculptată în fildeş de către călugării mănăstirii Sf. Maximin, ea a slujit la sigilarea Pergamentelor Dagobert, contrafăcute tot de ei, care erau mult căutate ca documente ale ultimului merovingian, un fiu al lui Chlotar II. Acest sigiliu se află azi în posesia muzeului din Bruxelles.

Stemele metalice medievale se falsificau de cele mai multe ori sub forma unor copii turnate şi prelucrate ulterior.

Peceţile cioplite în piatră, îndeosebi cele din epoca stemelor bogat ornamentate, se bucurau de favoarea deosebită a colecţionarilor. În consecinţă, «inelul de sigiliu din aur al prinţului Jean de Berry» a ajuns să fie licitat, în decursul cîtorva ani, de patru ori numai la Paris!

Am depăşi cadrul acestei cărţi, care tratează în linii mari arta falsificării, dacă ne-am propune să ne ocupăm cu aceeaşi amănunţime de fiecare domeniu special sau adiacent cu care ne-am oprit asupra temelor principale.

De aceea, falsificarea mult căutatelor *bijuterii* vechi, care nu intră în sfera orfevrăriei de aur şi argint, ci constituie mai degrabă un domeniu propriu aparte, poate fi atinsă doar în treacăt.

Lucrări în email

Emailurile de artă erau foarte iubite în toate timpurile. Tehnica obţinerii masei de email prin vopsirea sticlei topite a parcurs, ca şi incrustarea materialului atît de sensibil în corpul metalului, numeroase stadii iar tehnicile de epocă au fost întotdeauna imitate. De aceea se şi întîlnesc printre imitaţiile multor perioade emailuri celulare, scobite, în relief şi de Limoges. Forma şi caracteristicile

exterioare ar putea să înşele eventual, dar chiar acestor imitaţii vechi le lipseşte prelucrarea migăloasă care răpeşte imens de mult timp şi prin care se disting adevăratele lucrări de maestru. La lucrările veneţiene în aur şi email, maeştrii medievali aşezau elementele decorative din aur în formă de mici plăcuţe în masa de email încă nesolidificată. La imitaţii efectul de aur se obţine prin pictare sau lipire ulterioară. Falsificatorii din zilele noastre eşuează în arta şi meşteşugul emailului şi în imitarea materialelor de lucru originale. Colecţionarului i se recomandă să fie vigilent dacă lucrările de email prezintă mici defecte la îmbinarea cu suportul, de obicei de cupru, adică ceva coclească, sau dacă în smalţ se văd băşici datorate zgurii de turnare. Căci aproape toate imitaţiile sînt «învechite» cu asemenea defecte.

Sensibilitatea masei de email foarte friabilă explică deosebita raritate a antichităţilor de email păstrate în stare bună. De aceea îi şi convine falsificatorului să restaureze vechi opere de artă în email nu prea tare deteriorate. Întrucît însă emailul veritabil nu se combină cu masa de sticlă nouă, restauratorii trebuie să lucreze, spre a face să dispară fisurile, cu mase înlocuitoare, de la simplul gumi-lac de cauciuc colorat pînă la cele mai complicate materiale. Din cauza durabilităţii sale excepţionale se foloseşte ca fond şi ciment dentar colorat în prealabil, care aderă puternic la suportul de metal sau la alte suprafeţe, aplicîndu-se stratul lucios colorat în aşa fel, încît masa liantă să umple spărtura.

Pietre preţioase şi semipreţioase.

Pietrele preţioase şi semipreţioase artificiale aparţin domeniului producţiei industriale. Ele pot fi deosebite fără greş de pietrele veritabile prin greutatea lor specifică diferită şi cu ajutorul analizei spectrale. Falsificatorii se folosesc uneori de ele. Ori de cîte ori într-o bijuterie veche s-a găsit una sau mai multe pietre preţioase sintetice,

se impune cea mai mare neîncredere în ce priveşte autenticitatea piesei în ansamblu Lucrările în *lapislazuli* împodobite cu aur, apreciate de numeroşi colecţionari, şi-au găsit de timpuriu imitatori. După descoperirea unor bogate zăcăminte de lapislazuli, locul aurului, prea scump pentru obiecte mari, l-a luat ornamentaţia din bronz aurit. Foarte apreciate au fost în anumite epoci îndeosebi lustrele, consolele şi vazele lucrate din această piatră semipreţioasă. Numeroase lucrări pretinse din Renaştere provin din atelierul lui Augusto Valenzi, înfiinţat în jurul anului 1900 la Roma. Miliardarul american Pierpont Morgan, renumit şi ca colecţionar competent, a cumpărat două coloane de lapislazuli ornamentate cu aur din Renaşterea tîrzie; şi acestea îşi aveau obîrşia în atelierul de falsificare al lui Augusto Valenzi. Morgan le-a aşezat în salonul casei sale din New York, la dreapta şi la stînga unei superbe sobe împodobite cu plăci de teracotă colorate, cumpărată în Franţa. Din păcate, în timpul iernii coloanele atît de scumpe au început să se descompună. Valenzi a folosit pentru decorare bronz aurit în loc de aur, iar pe deasupra, pentru sculptarea coloanelor a luat, în locul miezului masiv de lapislazuli, o piatră înlocuitoare termosensibilă, pe care a îmbrăcat-o cu plăci subţiri de lapislazuli invizibil legate între ele. Piatra, învelişul de lapislazuli şi lianţii au reacţionat în mod atît de diferit la căldură, dilatîndu-se, încît coloanele s-au desfăcut în părţile lor componente.

Casete, Tabachere.

Un vast şi rentabil cîmp de activitate îl constituie pentru falsificatori domeniul foarte atrăgător de colecţionare a tabacherelor. De la forme simple în secolul XV, acestea au cunoscut o deplină înflorire a măiestriei artistice în secolul XVI şi mai ales în secolele XVII şi XVIII. Tabacherelor din argint polisat, mai apoi decorat, din alamă, din carapace de broască ţestoasă, s-au alăturat

cele mai scumpe casete de aur. Prevăzute cu mici picioruşe, ele s-au transformat din obiecte utilitare, purtate în buzunar, în bibelouri de vitrină. Făuritorii de casete au prelucrat pietre preţioase deja în secolul XVI. Cutiilor iniţial ovale li s-au alăturat tabachere de lux rotunde, în unghiuri ascuţite sau rotunjite, în formă de scoică sau pîntecoase, împodobite cu pietre preţioase, incrustaţii de email, cu înveliş de lac, cu miniaturi, cu cea mai fină lucrătură gravată, cizelată, ghiloşată. Puncte culminante le-au constituit bogatele ornamente plastice, subliniate şi mai mult prin utilizarea aurului de diferite nuanţe.

După descoperirea porţelanului în Europa, vestita manufactură de porţelan de la Meissen a creat şi caseta de porţelan minunat pictată. Aproape toate manufacturile importante i-au urmat exemplul. Sub influenţa artei Asiei răsăritene au apărut tabacherele de lac decorate de cele mai multe ori cu incrustaţii de aur, ale căror motive iniţial de inspiraţie japoneză au fost înlocuite mai tîrziu cu teme apusene.

Tabachera scumpă şi de înaltă valoare artistică s-a ridicat la rangul de dar regal, forma sa artistică necunoscînd limite de nici un fel.

Tabachere se colecţionează încă de pe vremea lui Ludovic XIV. Frederic cel Mare nu se dădea înapoi în faţa nici unui sacrificiu material spre a se face posesorul celor mai strălucite exemplare ale acestor mici opere de artă. Piesele păstrate, unele împodobite din belşug cu diamante, se află la Luvru, în colecţia londoneză Wallace şi în moştenirea împăratului Wilhelm II. Două splendide tabachere ce aparţinuseră regelui Prusiei au fost vîndute cu cîţiva ani în urmă la o aucţiune a casei Sotheby din Londra, deoarece regele Faruk al Egiptului a fost nevoit să se despartă de ele. Cîteva casete de lux aflate în castelul Hohenzollern au căzut pradă spărgătorilor.

Capodoperele marilor creatori de tabachere din secolul XVII şi-au găsit imediat imitatori contemporani. Şi întrucît legile fiscale ale vremii prescriau pentru obiectele din metale preţioase

obligativitatea «poinçon»ului — a mărcii — spre a se putea calcula după conţinutul în aur sau argint impozitul datorat, iar pe deasupra, comerţul cu podoabe nemarcate era urmărit cu pedepse aspre, falsificatorii îşi duceau la marcat imitaţiile, aşa cum o făceau adevăraţii maeştri cu lucrările lor autentice. Din această cauză marca de stat constituie doar condiţionat o garanţie a autenticităţii. Ea poate certifica locul, timpul, conţinutul în metal preţios, presupunînd că este ea însăşi autentică, nu spune însă nimic despre atelier.

În Franţa, ţara clasică a bijuteriei, înclinaţia pronunţată a francezilor pentru individualism a dus de timpuriu la semnarea operei de către mîna maestrului. Semnul de recunoaştere al creatorului acestor mici obiecte de preţ din metal nobil şi pietre preţioase a devenit curînd chintesenţa însăşi a calităţii. În consecinţă, falsificatorii au aplicat, alături de marca de stat autentică, semnătura de maestru falsă. Cu toate acestea, arta confecţionării tabacherelor se compunea dintr-un număr atît de mare de operaţiuni meşteşugăreşti şi de artă de mare complexitate, încît falsurile de epocă prezentau lipsuri fie în ce priveşte forma, ornamentaţia sau imaginea, fie la tratarea metalului, fie la vreun alt element artistic important.

Henry Nocq («Le Poinçon de Paris») şi L. Carre («Les Poinçons de l'orfevrerie française du XIV^e^ siècle jusqu'au debut du XIX^e^ siècle») au realizat o trecere în revistă exhaustivă a semnăturilor şi mărcilor franţuzeşti. Pentru determinarea precisă a originii unei lucrări de orfevrărie în aur şi argint de provenienţă franceză, este recomandată consultarea acestor două cărţi. Cu condiţia, fireşte, ca marca bătută în metal să fie indubitabil autentică.

Miniaturile

Miniatura, care a dat un nou impuls artei maeştrilor tabacherei,

s-a bucurat de o largă popularitate. Ea este o variantă a acelei picturi portretistice care fusese cultivată şi în Noul imperiu egiptean în jurul anului 1600 î.e.n. Denumirea de miniatură n-are nici o legătură cu dimensiunile reduse ale imaginii; ea îşi are mai degrabă originea în latinescul «minium» adică «vopseaua de miniu», folosită la începutul Evului Mediu cu precădere de călugări, mai tîrziu şi de pictorii laici, pentru ilustrarea textelor manuscrise, pentru iniţiale, ornamentaţii marginale şi alte mici elemente decorative. Cu timpul micile picturi în miniu s-au îmbogăţit cu vopsele netransparente de toate felurile şi cu folii de aur, mai ales ilustraţiile deosebit de îngrijit şi inspirat executate din «cărţile orelor».

De la pictura egipteană pe suluri de papirus şi «cărţile morţilor» drumul a dus prin cunoscutele «rotulae» ilustrative de la începutul creştinismului, prin ilustraţia de carte bizantină, merovingiană, romanică timpurie, gotică şi mai încolo medievală la miniaturile propriu-zise din secolele XVI-XIX. Lucrările de acest gen create după 1860 aparţin de acum unei epoci istoricizante.

Miniaturile se deosebesc de operele picturii de şevalet nu numai prin natura diferită a vopselelor — miniaturistul folosea rar tempera sau uleiul ci, în general, guaşa sau acuarela — dar mai ales în ce priveşte pensula ca unealtă de pictură şi trăsătura de penel ca tehnică.

O importanţă deosebită a avut introducerea în pictura miniaturală a fildeşului tăiat în plăci subţiri şi lustruit; prin aceasta vopselele de acuarelă au căpătat efecte pe care nu le-au avut niciodată înainte. O nouă îmbogăţire a reprezentat descoperirea plăcii de email ca material de lucru, descoperire făcută de pictorul francez Léonard Limousin, numit şi Limosin, care în jurul anului 1570 a avut realizări remarcabile în acest domeniu.

A mai durat aproape o sută de ani pînă să se reuşească ca un strat omogen de email să adere durabil la un suport metalic. Pictorul se servea de mase de sticlă colorată, care erau încorporate

prin ardere în imaginea pictată în prealabil. Miniaturile pe email au atins un luciu ce se obţinea pînă atunci numai în pictura pe porţelan.

Mulţi miniaturişti copiau încă în vremuri străvechi opere de format mare, ceea ce aminteşte de micşorarea practicată în zilele noastre, în scopuri de ilustraţie, a unor tablouri pînă la format de marcă poştală. În funcţie de măiestria miniaturistului, se năşteau lucrări de calitate foarte diferită. Fiind vorba de copii, aprecierea se referă nu la latura tematică ci la execuţia fidelă optic şi bună din punct de vedere tehnic. În acest domeniu noţiunile de fals şi imitaţie n-au valabilitate. Noţiunea de «falsificarea contemporană a unei miniaturi» poate fi folosită numai cu privire la imitarea copiei originale a unui miniaturist. În acest caz falsul este copia unei copii. Pictorul olandez David Teniers cel Tînăr a copiat, după 1650, «en miniature», pe mai multe panouri, cele mai renumite tablouri ale colecţiei din Bruxelles a arhiducelui Leopold Wilhelm. Lui îi datorăm deci faptul că colecţia a rămas cunoscută cel puţin în această formă.

Formatul redus încuraja plăcerea de a colecţiona miniaturi; acestea au cunoscut o răspîndire extraordinară, atît ca portrete cît şi ca elemente decorative pe tabachere, ca amintiri, ca micşorări ale unor tablouri renumite.

În secolul XVIII cele mai frumoase scene galante de Watteau, Fragonard, — el însuşi miniaturist —, Boucher şi contemporanii lor au slujit ca motive pentru pictura de miniatură, găsindu-şi locul în cele mai importante colecţii de artă.

Pictura de carte de pe vremea lui Gutenberg n-are desigur nici o legătură cu miniatura portret de mai tîrziu. Aceasta îşi are începutul în nord, deja cu Hans Holbein cel tînăr, cunoaşte apoi o lungă eclipsă şi se dezvoltă ca artă independentă abia după 1770; cunoaşte o înflorire deosebită în secolul XVIII în Franţa şi Anglia iar după 1780 — în special în epoca Biedermeier — şi în Germania şi Austria. Capodoperele acestei picturi de miniatură sînt falsificate nu fără

îndemînare, în ciuda tehnicii lor extrem de complicate.

Abstracţie făcînd de falsurile de epocă, miniaturi se imită şi astăzi. Imediat însă ce apare o miniatură necatalogată în lucrările de specialitate competente, şi poartă totuşi semnătura unui miniaturist renumit, se întreprind verificări atît de conştiincioase încît un fals, oricît de reuşit ca stil şi material, nu prea are şansa să rămînă neidentificat.

Nu aparţin domeniului falsificării «miniaturile» produse pe scară industrială — mai ales la Nürnberg — monocrom, pe cale fotomecanică, şi pictate apoi în culori manual. Este vorba de o marfă de serie, al cărui preţ pe bucată variază, în funcţie de execuţie, între 10 şi 100 mărci vest-germane, inclusiv rama.

Micile tablouri «mai scumpe» ale acestei producţii de masă sînt executate chiar pe oase, fosile de mamut sau colţi de mistreţi africani sau chiar pe fildeş veritabil şi încadrate în rame de sidef sau de lemn preţios. Dosul este lipit deseori cu pagini imprimate din cărţi de drept din secolele XVIII şi XIX, care se vînd la kilogram. Aceste «miniaturi» nu reuşesc să mistifice nici măcar un începător. S-a reuşit totuşi, în mai multe rînduri ca această marfa de serie să fie învechită cu pricepere şi să fie plasată în mare secret, ca piesă de colecţie provenind dintr-o «proprietate particulară».

Pofta întotdeauna nesăţioasă a colecţionarilor şi negustorilor de a achiziţiona lucruri preţioase la preţuri de nimica are ca urmare, pe lîngă escrocheriile de rutină, şi cazuri speciale de-a dreptul pitoreşti.

Un cunoscut bijutier american căuta pentru magazinul său central din New York şi filialele sale din alte oraşe podoabe atractive, originale şi interesante. Cu prilejul unei vizite la Muzeul de artă veche egipteană de la Cairo el dădu peste un paznic accesibil, care extrase dintr-o vitrină, al cărui capac de sticlă îl ridică preţ de o palmă după unele manipulări, un splendid scarabeu şi-l vîndu vizitatorului stupefiat pentru 100 dolari.

În drumul său de întoarcere americanul vizită o mare firmă de

articole de bijuterie din Pforzheim. Sub pecetea celui mai strict secret, el îi arătă directorului preţiosul său scarabeu, întrebîndu-l dacă ar fi posibil să fie copiat. Copiile urmau să fie puse, fireşte, în vînzare nu ca piese egiptene autentice ci, montate în aur, ca imitaţii de primă clasă ale unei «curiosity». El se declară dispus să-şi împrumute scarabeul ca model, cu condiţia ca el să fie păzit cu străşnicie.

Directorul examină scarabeul din muzeu pe toate feţele şi ceru apoi legătura cu şeful secţiei de depozite. După o scurtă convorbire el îi oferi partenerului său de afaceri american livrarea imediată a 1.440 bucăţi de scarabei montaţi în aur, tot atît de puţin autentice ca şi originalul din vitrină, care provenea de asemenea din depozitele firmei din Pforzheim!

Desigur, în ce priveşte bijuteriile şi podoabele, nu toate căile de la veritabil la fals şi de la fals la veritabil se recunosc atît de simplu. În Africa, în Orientul îndepărtat şi apropiat se vînd azi mai multe obiecte de artă indigenă (coliere, inele, figurine, amulete, medalii, servicii de fumat şi chiar textile, «ţesute manual»), imitaţii produse în serie în întreprinderi europene şi japoneze, decît ar putea fi create în realitate. Preţiosul jad — clasicul nefrit — este în cel mai fericit caz o piatră ieftină vopsită în tonuri închise.

Fabricantul nu falsifică, căci el îşi livrează marfa cu indicarea provenienţei şi a materialelor. Abia negustorul — care la Tetuan, Hongkong, Beirut, Cairo, Dakar sau Bombay face să dispară din brăţara de argint sau platoul de cupru inscripţia «Made în Germany» — transformă copia industrială în înşelăciune. Marginile regulate ale obiectelor de metal trădează la prima privire confecţionarea cu maşina. Munca manuală este totdeauna neregulată.

Figurine de Tanagra

Cu totul altfel lucrează în schimb imitatorii care încearcă să inducă în eroare o pătură avută de negustori şi amatori de antichităţi exigenţi.

Unul din cei mai renumiţi colecţionari de la sfîrşitul secolului XIX, contele Gregor Stroganoff, putea să dea frîu liber pasiunii sale de colecţionar, căci dispunea de mijloace aproape nelimitate. Cînd în căminul său iniţial nu mai era loc pentru colecţia sa, şi-a construit o casă la Roma, pe Via Sistina, şi a amenajat-o în chip de muzeu.

Augusto Jandolo, vlăstar al unei familii de negustori de artă, descrie în cartea sa «Confesiunile unui anticar» comorile incomensurabile ale colecţiei Stroganoff, printre care douăsprezece renumite *figurine de Tanagra,* la care contele, cunoscător al operelor incomparabile ale acestei arte miniaturale, ţinea în mod cu totul deosebit.

Arheologul vienez Ludovic Pollak, care s-a dedicat în Grecia studiului acestor statuete, a cercetat figurinele de Tanagra ale colecţiei contelui şi a ajuns la concluzia certă că fiecare este cîte un fals.

Contele îl chemă pe negustorul de artă Tavazzi, unul din sfetnicii şi furnizorii săi. El adună cu un gest larg statuetele la un loc şi le dărui anticarului, cu condiţia ca acesta să nu le revîndă.

Cînd, după un timp, Stroganoff îl întrebă pe Tavazzi de statuete, acesta recunoscu că le-a dat pe toate — ca dar — tînărului Augusto Jandolo, care-şi deschidea un negoţ.

Întrucît Jandolo n-a vrut să garanteze nici unui amator autenticitatea figurinelor, acestea au stat multă vreme la el în magazin, deşi situaţia proastă a afacerilor ar fi suportat o vînzare avantajoasă. Lui Tavazzi i-a venit ideea de a-l ruga pe conte să certifice doar faptul că cele 12 statuete provin din colecţia sa. Stroganoff mîzgăli cîteva rînduri, le semnă. Hîrtiuţa e datată din Roma, la 15 august 1895; ea nu afirmă nici că figurile ar fi false, nici autentice, ci doar atît: ele au stat în vitrină în casa contelui

Stroganoff.

Peste cîteva luni colecţia, împărţită în două, fu vîndută la două importante muzee americane. Preţul de vînzare i-a asigurat tînărului fecior de anticar Jandolo baza existenţei, iar cei mai serioşi experţi americani au declarat că statuetele de Tanagra sînt, neîndoios, autentice. A rămas pînă azi nedecis care din cele două expertize este cea justă — cea a arheologului Ludovic Pollak sau cea a istoricilor de artă americani. Stroganoff însuşi, care plătise pentru cele 12 statuete 40.000 franci aur, ajunse să le considere acum false. O fi fost aceasta convingerea sa intimă? Sau voia să se consoleze în acest fel pentru pierderea pe care singur şi-o pricinuise dăruind figurinele de Tanagra, autentice, numai pentru că-şi pierduse certitudinea în urma unei expertize? Tînărului Jandolo în schimb i-a reuşit, cu cele 12 figurine de Tanagra autentic false sau fals autentice, prima mare afacere a vieţii sale.

Dacă în ce priveşte teracotele părerile pot fi împărţite, asupra pieselor din «tesoro sacro» achiziţionate de Stroganoff n-a rămas nici un dubiu:

Un «nobil cavaler Giancarlo Rossi» a adus această comoară bisericească la Roma din ţări îndepărtate şi «a dăruit-o drept semn al devoţiunii sale unui episcop». Aceste splendide capodopere ale artei orfevrăriei creştinismului timpuriu au fost descoperite, ca din întîmplare, în mormîntul episcopului, cu ocazia reînhumării venerabilului decedat.

Arheologi zeloşi s-au aplecat asupra vaselor de cult şi le-au declarat opere rare de o excepţională însemnătate.

Contele Stroganoff a achiziţionat aceste comori înainte ca trezoreria papală să fi putut pune stăpînire pe ele — un pericol accentuat de repetate ori de proprietari. Piesele preţioase au fost descrise în ziare cu atenţia cuvenită. Şi presa de specialitate le-a acordat spaţiu pentru relatări amănunţite. Pînă cînd preotul german Hartmann Grisar constată, cu sînge rece, starea de fapt: Inscripţiile şi ornamentica vaselor corespundeau unei epoci aflate la mai multe

secole distanţă de perioada pretinsă de origină. Întrucît pe lucrări de la începutul erei creştine puteau să apară doar prin minune semne şi imagini în stilul propriu evului mediu timpuriu, preţioasele opere ale «tesoro sacro» trebuiau să fi fost, fără putinţă de tăgadă, falsuri.

Evantaiuri.

Obiectelor de artă bine plătite din epocile Renaşterii şi rococo le aparţin şi *evantaiurile,* lucrate în nenumărate variante, cu care s-a desfăşurat un lux nemaipomenit.

Pe tablouri din secolul XVI se văd deja, ţinute de mîini delicate, evantaiuri pliante, intrate în uz abia prin 1520, lucrate din fildeş şi sidef, împodobite cu aur şi argint. Cercul mic de colecţionari se restrînge tot mai mult. Falsificările de evantaiuri sînt foarte rare; mai frecventă este — în schimb — transformarea în vechi a unor simple evantaiuri moderne prin aplicarea ulterioară de intarsii, picturi sau dantele imitate.

Bastoane, mînere de baston, presse-papier-uri, piese de presărat nisip, condeie.

Acestea formează de-asemenea domenii oarecum lăturalnice de colecţionare. O excepţie au constituit *pipele* din argilă, din spumă de mare, lucrate cu migală, sau din chihlimbar sculptat.

Imitarea ocazională a bastoanelor şi pipelor se face de fapt de dragul puţinilor amatori interesaţi de obiecte de uz personal rămase de la personalităţi importante! Odată cu bastoanele, mînerele de baston, pipele, tocurile, uneltele de scris «istorice» se livrează şi false documente sau dedicaţii «de mînă proprie». Astfel, pe piaţă au apărut mai multe mînere de bastoane ale lui Frederic cel Mare decît a posedat bătrînul Fritz vreodată.

Sticlărie.

Mecena Renaşterii înzestraţi cu înţelegere pentru artă, care au descoperit frumuseţea şi farmecul deosebit al monedelor şi bijuteriilor antice, au fost cuceriţi şi de miracolul de formă şi culoare al sticlăriei din vremuri străvechi, din lumea artistică elenistică şi romană. Apărute iniţial ca articole de uz personal, obiectele de sticlă au început să fie colecţionate curînd ca podoabe. Ele se spărgeau însă prea uşor. Puţina sticlărie preţioasă autentică a dispărut repede în colecţiile celor avuţi. Cele dorite trebuiau deci procurate pe calea imitării. Culorile, corodarea, gravarea, cizelarea, polisarea şi, deja în primele timpuri, introducerea de «fire decorative» au înfrumuseţat sticla într-o varietate de necuprins. Culmea perfecţiunii artistice şi-a găsit expresia mult mai tîrziu, în superbele vitralii ale catedralelor romanice şi gotice, contopind într-o unitate tabloul şi nuanţarea materialului de lucru. «Aurul strălucitor» al vechilor maeştri sticlari n-a mai fost realizat nicicînd. Fragilitatea sticlei este cauza naturală a extraordinarei rarităţi şi a înaltei preţuiri morale şi materiale, rezultate din aceasta, a vaselor de sticlă, începînd cu cele din epocile apropiate de preistorie, trecînd prin antichitatea clasică şi pînă la marea epocă de înflorire a sticlăriei de artă veneţiene. Oraşul Murano de lîngă Veneţia, renumit azi din nou pentru minunatele sale creaţii în sticlă, îi aproviziona deja pe cunoscătorii Renaşterii cu vase de lux ieşite din comun. Pe vremea apariţiei lor, acestea erau folosite efectiv, în ciuda ornamentaţiei lor fanteziste — sau tocmai de dragul ei. Neexilate încă în vitrine, ele măreau plăcerile meselor sărbătoreşti, alături de cupele şi paharele de argint, în general aurite pe dinăuntru, ciocănite manual. Tablouri ale vremii ilustrează bogăţia de veselă şi sticlărie splendidă din acea epocă.

Extraordinara inventivitate, bogăţia şi varietatea în formă, culoare şi ornamentaţie, care a stat la baza renumelui şi succesului

artei veneţiene a sticlăriei, incita, fireşte, la imitare. O manufactură de sticlă la Altare, lîngă Genova, îşi propunea ce-i drept să facă concurenţă manufacturilor de sticlă ale oraşului lagunelor, neputînd însă rezista puternicului impuls pornit de la aceasta a căzut mai degrabă sub influenţa ei şi a produs cu tehnici asemănătoare forme asemănătoare.

Artişti sticlari italieni emigraţi au creat uneori în ţările de dincolo de Alpi în aceeaşi manieră. În orice caz, delimitarea după perioade şi loc de provenienţă este extrem de dificilă. Deja pe la mijlocul secolului XVI, o fabrică din Anvers, amenajată după modelul veneţian, a început să producă sticlărie fină prelucrată artistic în tehnicile patriei lor de către sticlari italieni, fără a putea egala însă întrutotul incomparabilele creaţii ale veneţienilor, nici ca fineţe a materialului nici ca frumuseţe a formei. Fabrici de sticlă germane, franţuzeşti, spaniole şi englezeşti au produs altfel de sticlă şi au creat forme proprii, care exclud, pentru cunoscător, posibilitatea confundării sticlăriei italiene din Italia cu cea din Anvers. În regiunile de graniţă atribuiri eronate sînt desigur posibile, deoarece lucrările individuale ca şi cele ale fabricilor ce se concurau se întretăiau deseori, dînd astfel şi falsificatorilor posibilitatea de a comite greşeli de stil.

Încă din secolul XV micile obiecte de artă din sticlă au început să fie îmbogăţite cu imagini. Au apărut primele picturi în email pe sticlă şi reprezentări de imagini în tehnica gravării şi corodării pe vechile cupe, vase gradate, ceşti şi alte vase. Gravurile pe sticlă executate cu diamant acoperă întreaga gamă de la lucrul pur meşteşugăresc pînă la veritabila operă de artă, care prin alcătuirea sa artistică acţiona pentru contemporani ca creatoare de stil.

Lucrări de gravură se executau şi în cristal de rocă, pînă cînd la trecerea din secolul XVII în secolul XVIII unele fabrici de sticlă din Boemia au reuşit, adăugînd cretă în masa de sticlă obişnuită, să facă sticla atît de asemănătoare cristalului de rocă, încît aici se poate vorbi de un fel de fals industrial autentic. Masa de sticlă cu aspect

de cristal de rocă dar mult mai uşor de prelucrat decît acesta, a înlocuit în mare măsură sticla de cristal veritabil în sticlăria de folosinţă curentă. În felul acesta, unul din primele materiale înlocuitoare a cucerit piaţa. Atît cristalul veritabil cît şi cel industrial, ornamentate în cele mai diferite feluri, de la simple linii stilizate pînă la formele de cea mai bogată invenţie, au totdeauna un aspect sărbătoresc şi impresionant. Renumite sînt cristalele «Baccarat».

Imitaţia de cristal obţinută prin procedeul turnării prin compresiune creează impresia de a fi fost cizelată, îi lipsesc însă muchiile ascuţite de cizelare, pe care nu parvine a le imita nici un procedeu de presare. Imitaţiile deosebit de frumos şi bogat ornamentate sînt cizelate ulterior pe muchii cu carborundum de către şlefuitori experimentaţi; după această operaţiune de înnobilare ele seamănă cu cristalele veritabile pînă la confundare.

Pe sticlăria «decorată» se observă diferite tehnici de prelucrare a suprafeţei. La început imaginile erau scrijelate în suprafaţă. Din aceasta s-au dezvoltat gravura adîncă şi în relief, de un mare efect plastic. Prin reliefarea imaginii din sticlă se obţineau efecte asemănătoare cu ale lucrărilor cioplite în panouri de lemn. Efecte deosebite se obţineau prin folosirea concomitentă a gravurii în adîncime şi în relief, căreia i se mai adăugau şi ornamente din aur. La un nivel şi mai înalt se află «sticla cu aur interpus» (Zwischengoldglas), care presupunea două corpuri de sticlă ce se suprapuneau perfect şi uniform. Folii de aur de supremă subţirime, tăiate de sticlar potrivit conturelor şi aşezate între cele două corpuri de sticlă, măreau farmecul decorativ. Falsuri convingătoare ale unor lucrări de sticlărie de asemenea nivel nu prea se întîlnesc, ele fiind nerentabile pentru imitator. Vechimea operelor de artă din sticlă se poate determina în limite precise. Dificilă, uneori chiar imposibilă este însă delimitarea originalelor de falsuri din aceeaşi epocă. Chiar expertizele bazate pe criterii de stil sînt supuse în asemenea cazuri factorilor de incertitudine ce rezultă din copii vechi realmente

măiestrite. Mai frecvent se întîlnesc obiecte de sticlărie autentic vechi dar simple, falsificate prin prelucrarea ulterioară a suprafeţei cu unelte de gravat sau prin corodarea cu acizi. O monogramă sau o stemă aplicată în acest fel face ca valoarea piesei să salte considerabil.

Spre deosebire de porţelanuri, obiectele de sticlă poartă extrem de rar indicaţii de provenienţă. «Mărci de sticlă» în sensul «mărcilor de porţelan» nu există. Determinarea originii este posibilă numai prin cunoaşterea precisă a manierei de lucru a artistului sau a atelierului. În cazul unor obiecte din sticlă bogat ornamentate «suspecte», atenţia trebuie concentrată în primul rînd asupra purităţii stilului şi îmbinării armonioase a anumitor tehnici cu formele ce le sînt caracteristice.

Posibilitatea de a repara sticlăria avariată este extrem de limitată, avînd în vedere că refracţia luminii permite recunoaşterea chiar a celei mai rafinate restaurări. Restauratorii se mulţumesc de obicei cu şlefuirea ornamentelor ciobite. Gravurile sparte se recizelează. Întrucît asemenea intervenţii modifică armonia compoziţiei iniţiale, expertul ar trebui să descopere aceste «rupturi» de stil chiar dacă «în sticlă» ele nu mai sînt vizibile.

Dacă am număra operele de artă clasice din sticlă oferite în comerţ şi la aucţiuni, începînd cu vasele feniciene, trecînd prin cupele breslelor şi pocalele Renaşterii şi pînă la delicatele miracole de sticlă din epocile rococo, empire şi biedermeier — cantitatea lor ar demonstra neîndoios că, chiar la cea mai optimistă estimaţie, imitaţiile întrec pe departe în număr piesele originale. Operele de artă din sticlă din epoca precreştină care se mai descoperă astăzi ajung imediat în muzee şi colecţii; cele pretins «dosite» îşi găsesc drumul către amatorii de sticlărie, majoritatea dovedindu-se însă mai apoi a fi falsuri. Vase cu modele complicate de «fire şerpuite» sau pahare în stil roman cu scene de curse de care, sau jocuri de circ lucrate în relief se trădează ca falsuri prin execuţia grosolană. Căci

nici o imitaţie nu reuşeşte să realizeze uimitoarea fineţe a execuţiei ori unitatea compoziţională ce le sînt proprii originalelor.

Reflexele fermecătoare ale vechilor obiecte de sticlărie se datoresc mai multor cauze: colorării neuniforme a materialului, influenţei unor reziduuri metalice sau chiar urmărilor timpului îndelungat cît au stat îngropate într-un pămînt cu conţinut de acid humic. Reflexele determinate de oxizii metalici sînt caracteristice sticlăriei de la sfîrşitul epocii romane. Cercetătorul Franchet a reuşit să le obţină adăugînd masei de sticlă oxizi metalici combinaţi cu răşini.

Alte reflexe sînt mai uşor de reprodus. Cu cît mai simplă este însă imitarea cu atît mai sigură este şi identificarea ei. De cele mai multe ori falsificatorul aspreşte întîi suprafaţa sticlei cu un acid sau o face uşor mată cu un decapaj cu nisip. Spre deosebire de sticla lucioasă, suprafaţa zgrunţuroasă obţinută în felul acesta primeşte uşor vopseaua. Cantităţi minime de vopsele de anilină sînt suficiente spre a da reflexe la trecerea luminii. Pentru protejarea vopselelor de anilină uşor solubile şi pentru a-l reda sticlei luciul său original, suprafaţa ei se acoperă prin pulverizare cu un fixativ ce se usucă foarte tare. Această tehnică produce, ce-i drept, reflexe de mare efect, dar orice peliculă foarte lucioasă este uşor detectabilă cu ajutorul solvenţilor.

Sticlăria irizată produsă azi pe cale industrială pentru uzul cotidian sau ca piese decorative poate aduce falsificatorilor bune servicii. Desigur nu ca articol finisat ci ca material de lucru. Ei o topesc şi obţin astfel sticlă irizată veritabilă, pe care o suflă sau o toarnă după modele vechi.

Tonul uşor gălbui al maselor de sticlă vechi nu se datoreşte vîrstei; culoarea masei de sticlă este neschimbătoare. Nuanţa «antică» lua naştere prin combinaţii de oxizi în sticlă, deoarece înainte tehnica decolorării chimice nu era suficient de bine stăpînită.

Colorarea în gălbui a materialului în vederea simulării unei mari vechimi nu reprezintă pentru falsificator o dificultate serioasă.

El introduce în masa de sticlă topită un adaos de coloranţi pe bază de oxizi metalici. Sticla se lucrează apoi la flacăra suflantei în «stil de epocă». Gravarea şi filigranarea cu aur se face după modele vechi.

Falsificatorii acoperă vopseaua picturilor pe sticlă imitate cu fixative, spre a le proteja împotriva modificării rapide a coloranţilor şi împotriva acţiunii agenţilor atmosferici. Aceste răşini şi folii sintetice extralucioase reacţionează la cei mai diferiţi solvenţi. Foile de sticlă *bombată* false se leagă între ele cu benzi de plumb «frămîntate» ca în Evul mediu.

Pentru detectarea falsurilor executate cu deosebită minuţiozitate în stilul şi tehnica Evului mediu ar trebui folosite întotdeauna analiza chimică şi cea spectrală.

Dacă materialul examinat conţine mangan, acesta este un indiciu cert că avem de-a face cu o falsificare recentă. Prezenţa unor coloranţi necunoscuţi în epoca din care se pretinde a fi originar obiectul dovedeşte de asemenea impostura. Urme de plumb combinat cu acid antimonic sînt un semn neîndoios că s-a creat o suprafaţă mată în mod artificial.

Din dizolvarea unor aliaje de metal în sticlă cu conţinut de plumb au rezultat, după repetate înfierbîntări, coloraţii de un efect cu totul ieşit din comun. Argintul lua culoarea aurului strălucitor iar cuprul devenea de un roşu eclatant.

La sfîrşitul secolului XVII, încercînd la fabrica de sticlă din Potsdam să obţină pe cale artificială aur, alchimistul Kunkel n-a reuşit să producă metalul preţios dorit, dar a obţinut renumita sticlă de rubin, nerealizată de altul pînă în zilele noastre.

Aceste sticle pe vremuri foarte scumpe se fabrică azi în serie. Procedeului iniţial al alchimistului i-a luat locul colorarea sistematică în roşu cu aliaje de cupru. Analiza spectrală deosebeşte fără dificultate substanţele foarte diferite între ele ale rubinului vechi veritabil şi ale materialului de lucru modern, iar cercetarea la microscop aduce la lumină trădătoarele soluţii coloidale.

Sticlăria care — din cauza acţiunii agenţilor atmosferici, în special a umezelii aerului, şi din cauza unor modificări de ordin chimic — îşi pierde transparenţa este atinsă de boala «opacităţii». Unele obiecte de sticlă încep să «orbească» în regiunile tropicale şi sub influenţa conţinutului ridicat de iod al aerului marin. Cel ce încearcă să remedieze asemenea defecte evoluează la limita dintre restaurare ilicită şi falsificare.

Întrucît tulburarea porneşte de la suprafaţă şi pătrunde treptat spre interior, «înnourările» încă nu prea adînci pot fi îndepărtate prin răzuire; «epiderma» clară obţinută se polisează. Deoarece obiectul pierde din volum la această operaţie, el îşi schimbă şi forma şi trădează intervenţia.

Sticlăria «bolnavă» şi reparată se acoperă cu o peliculă protectoare invizibilă ochiului liber, care poate fi însă descoperită cu ajutorul solvenţilor dar şi al unui cuţitaş. Prezenţa sa trebuie să trezească neîncredere.

Dantele.

De-a lungul a aproape patru sute de ani au fost colecţionate cu plăcere, ca adevărate comori, renumitele dantele italiene de ac şi cele flamande de igliţă. Producţia de masă, întîi meşteşugărească apoi industrială, a făcut să scadă interesul marilor colecţionari. Tehnici noi au apărut în regiuni în care forţa de muncă era mai ieftină; piaţa a fost inundată de dantele manuale fine, lucrate casnic. Cererea de masă era satisfăcută de dantela fabricată la maşină. Aşa cum perlele veritabile au cunoscut o prăbuşire a preţului odată cu apariţia pe piaţă în cantităţi industriale a perlelor de cultură, tot aşa a scăzut şi preţuirea vechilor dantele fine odată cu marea ofertă de înlocuitori. Nici chiar cele mai fine dantele de Alençon, cu pedigree aristocratic, n-au fost cruţate de prăbuşirea cursului; a jucat, desigur, un anumit rol şi schimbarea gustului.

O splendidă dantelă de Alençon, provenită necontestat din proprietatea Mariei Antoinette, a realizat în 1905 la o aucţiune a casei Drouot — cea mai renumită casă de aucţiuni a Parisului vremii, al cărui nimb a scăzut însă mult între timp, o sumă în valoare de 12.000 mărci; cu numai o sută de ani mai devreme, lucrătura fină fusese evaluată la un multiplu al acestei sume. Dantelele se împart în patru mari categorii: «aiguille» = ac, «fuseau» = igliţă (fus), «crochet» = cîrlig (croşetă), «tisse au metier» = ţesute la război. Acestea din urmă sînt imitaţii.

Dantelele foarte fine erau plătite în secolul XVI cu sume considerabile; o garnitură compusă din coleretă, jabot şi manşete costa, în bani actuali, 30.000 mărci. Pentru lucratul unei dantele Chantilly lungă de jumătate de metru şi lată de 20 centimetri o lucrătoare avea nevoie de un an. Numai cîţiva ani de asemenea muncă erau suficienţi pentru ca ochii fetelor şi femeilor să se îmbolnăvească grav.

Delicatele capodopere din aţă prelucrată manual au apărut imitate încă de la sfîrşitul secolului XVI. Ele se deosebesc de cele originale numai prin executarea puţin mai neglijentă a modelului.

Începînd cu secolul XVIII imitarea celor mai fine dantele nu mai era rentabilă; gustul şi competenţa cumpărătorilor puneau asemenea exigenţe încît cheltuiala de timp necesară imitării nu-şi mai primea echivalentul nici cu preţul mare obţinut.

Imitaţiile de dantele clasice se deosebesc de cele veritabile în execuţia detaliilor. Ţinînd seama de materialul mobil, extensibil şi «nesigur», reproducerea celor mai fine amănunte este aproape imposibilă. Aurarul, pictorul şi sculptorul creează forme solide din materiale solide. Dantela îşi capătă contur abia prin armonia desăvîrşită a tuturor elementelor decorative.

Sectorul dantelelor îşi avea literatura proprie încă din secolul XVI. Matteo Pagan a publicat în 1558 prima lucrare asupra dantelelor. În 1591 a apărut la Veneţia un tratat asupra dantelelor de Cesare Vecellio, o rudă a lui Tiţian. La Paris, Vinziolo şi-a dedicat în

1594 «Albumul cu dantele», bogat ilustrat cu gravuri în lemn, uneia din cele mai înfocate şi competente colecţionare, Caterinei de Medici, regina Franţei.

O caracteristică sigură a dantelelor veritabile este «schimbarea mîinii». Întrucît nici o lucrătoare nu putea munci neîntrerupt mai mult decît cîteva ore, continuarea muncii de către o altă mînă, de către «schimb» (am zice noi astăzi) se observă cu claritate la anumite intervale neregulate. «Fondul», «umplutura» şi «figurile» erau executate fiecare sub conducerea unor specialiste; în afară de aceasta se remarcă şi schimbul de la o grupă de lucrătoare la alta. Imaginea de ansamblu oferă caracteristici atît de individuale, mereu repetate, încît dantelele care prezintă de la început pînă la sfîrşit munca uniformă a aceleiaşi mîini nu pot proveni din vestitele manufacturi ale secolelor XVI, XVII pînă la mijlocul secolului XVIII. Altfel se pune problema cu dantelele «Rosaline», lucrate în mănăstiri. Aceste mici capodopere în relief sînt opera mîinilor cîte unei călugăriţe. Le lipsesc în consecinţă caracteristicile muncii colective.

Dantelele lucrate la maşină sînt atît de perfect uniforme încît nu pot sluji niciodată unor scopuri de mistificare. Chiar neregularităţile realizate pe cale artificială revin, regulat la aceleaşi intervale, confirmînd provenienţa mecanică.

În Italia, în Spania şi mai ales în insulele iberice şi lusitane ale Atlanticului mai sînt imitate şi azi, de către lucrătoare specialiste experimentate, toate tehnicile imaginabile ale vechilor dantele; dar atît firul cît şi modul de mînuire a acului permit diferenţierea.

Dantela manuală modernă este mai dură, mai rigidă, mai aspră decît cea veche autentică. Pentru ochiul şi mîna colecţionarului competent, falsificatorul o prelucrează fierbînd-o repetat în apă decalcifiată, uneori cu un adaos de o uşoară emulsie uleioasă. Nuanţa gălbuie caracteristică vechilor dantele se obţine adăugîndu-se o cantitate mică de colorant. Falsificatorii minuţioşi dizolvă cîteva picături de vopsea indanthren crem, spre a obţine

astfel «tenta» corectă şi evita pericolul ca culoarea «să iasă» la spălat.

Cultura dantelelor îşi avea cele mai renumite lăcaşuri la Alençon, Argentan, Bruges, Bruxelles, Chantilly, Cluny, Genova, Le Puy, Lille, Lunéville, Malines, Milano, Paris, Sédan, Valenciennes şi Veneţia. Mîini răbdătoare au creat delicatele dantele de artă din fire fine de aur, fire delicate de argint, mătase, din fire de in toarse manual.

Amatorul de dantele vechi frumoase găseşte un bogat material şi o informaţie competentă în Muzeul de Arte şi Meserii din St. Gallen din Elveţia, în care se află şi colecţiile Jacoby-Iklé. Piese din fire de mare fineţe din secolele XVI-XIX şi o colecţie de broderii albe din secolul XIX oferă o privire de ansamblu unică.

CERAMICA

Arta olarului se întinde de la cenuşiul vas utilitar primitiv al epocilor preistorice, prin vasele de argilă înnobilate ale Orientului îndepărtat, minunile create la Meissen şi Sèvres şi alte manufacturi renumite, pînă la operele artiştilor unor unităţi de producţie meşteşugăreşti sau industriale.

Domeniul infinit de bogat al ceramicii îmbrăţişează două ramuri principale: *a)* ceramica grosieră sau majolica, *b)* ceramica fină sau faianţa. Prima categorie poate rămîne în afara preocupărilor noastre, pentru că cuprinde în esenţă materiale de construcţie de diferite feluri. Ceramica fină cuprinde toate obiectele de argilă arsă înnobilate, deci vase utilitare, plăci cahle, căzi, izolatoare, dar şi vaze, sculpturi şi alte obiecte de artă. Falsuri există atît în domeniul ceramicii grosiere, cît şi al celei fine. În cadrul acestei cărţi însă interesează numai imitarea, falsificarea şi contrafacerea ceramicilor fine. Ceea ce s-a imitat şi se imită din ceramica foarte veche preistorică atinge numai cercul foarte restrîns al muzeelor şi

colecţionarilor specializaţi în acest domeniu.

Ca la aproape toate celelalte obiecte de artă, şi falsificarea obiectelor de olărie fină a început imediat după crearea originalelor. În cazuri de îndoială merită să se încerce a clarifica dacă este vorba de o imitaţie de epocă, una mai tîrzie sau una modernă.

Pe la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, «au fost găsite la săpăturile ruinelor locurilor sfinte din Palestina lucrări vechi ale olarilor din Moab, Ammon şi Basan»; acestea au luat drumul muzeelor din Paris, Berlin şi Londra. Din păcate, peste cîţiva ani nu s-a putut evita identificarea lor ca copii — în orice caz excelente. Anticarul roman Schapiro le-a achiziţionat, după cum afirma, «pe loc». Locul era un atelier de falsificare din Apulia.

În cei două sute de ani în cursul cărora au creat lucrări ceramice, apulienii n-ar fi reuşit, cu toată hărnicia, să producă nici a zecea mia parte din pretinsele vaze antice ce se aduc anual pe piaţă. Deoarece imitatorii nu-şi dau măcar osteneala de a transpune vechile ornamente pe cale fotomecanică pe suprafaţa de argilă, toate aceste opere de artă în format mic sînt găsite cu «mărci autentice» care n-au existat niciodată şi care, de la reproducere la reproducere, se modifică şi se deformează.

Întrucît apulienii au folosit pentru operele lor autentice numai negrul, cafeniul şi roşul, munca falsificatorului este oricum relativ uşoară. August Demmin menţionează în al său «Guide de l'amateur des faïences» că «un fost muncitor al fabricii Villeroy et Boch din Wallerfangen lîngă Sarrelouis... făcea piese de ceramică aretinice (din Arezzo, n.tr.) care se strecurau chiar în muzee». Aceste vase depăşeau în orice caz, din toate punctele de vedere, imitaţiile falsificatorilor italieni. Numai densitatea diferită a materialului şi îmbinarea neunitară a reprezentărilor figurale trădau falsitatea şi a acestor «opere de artă aretinice».

Ştiinţa a descoperit o metodă foarte utilă dar foarte complicată cu ajutorul căreia pot fi identificate imitaţiile de ceramică prelucrată ulterior. Metoda porneşte de la faptul că argila ca material de lucru

conţine ca impurităţi substanţe feroase. Direcţia în care sînt aşezate aceste particule de fier ar trebui să permită tragerea unor concluzii cu privire la vîrsta materialului. În masa de argilă umedă şi moale particulele de fier sînt mobile pînă cînd aceasta se usucă. După cum acele busolei arată spre polul nord, particulele metalice din masa de argilă moale se poziţionează în funcţie de cîmpul magnetismului terestru. Printr-o muncă laborioasă, de maximă precizie, savantul Folgheraiter a determinat valorile de bază ale înclinaţiei magnetice în diferitele secole. În secolul I dinaintea lui Cristos, de pildă, în regiunea Arezzo această înclinaţie era de 61° 3', la Pompei în perioada distrugerii sale de 66° 5'. Astfel, prin sondarea corpului de argilă cu un ac magnetic liber, poate fi determinată pe baza devierii, cel puţin în valori aproximative, vîrsta argilei. Pentru argilă, ca material de lucru, Le Chatelier a elaborat metode de analiză chimică, folosite ca bază pentru identificarea tuturor obiectelor de ceramică pe care le achiziţionează muzeul Luvru. Abstracţie făcînd de cercetarea stilistică, care nu exclude eroarea cînd este vorba de turnări ulterioare sau conturări de şabloane, specialistul poate recurge în sprijinul expertizei sale la examenul metalografic al materialului, la analiza chimică, şi în mod suplimentar la analiza spectrală a particulelor de vopsea.

Se înţelege de la sine că numai obiecte foarte importante justifică desfăşurarea tuturor acestor metode complicate de investigaţie.

Duritatea materialului folosit de aproape toţi vechii olari fiind cunoscută, materialul se poate recunoaşte prin zgîriere la un loc neimportant — de obicei sub soclu. Şi greutatea specifică oferă puncte de orientare.

Deşi falsificatorii utilizează cu inventivitate nenumărate metode, aproape fiecare imitaţie îşi are punctele slabe. Falsificatorul va acoperi cu lapte sau cu o peliculă ultrasubţire mulajul de ghips din care obţine forma brută, spre a împiedica infiltrarea vopselelor în masa poroasă. Astupă porii obiectului cu lacuri mate, spre a-l putea apoi decora cu vopsele de apă sau guaşă. Desenele le transpune cu

şabloane, astfel încît contururile imaginii au un aspect neaşteptat de convingător chiar la unele contrafaceri ieftine. Pentru alte fonduri absorbante de vopsea foloseşte soluţie de clei incoloră, amalgame de stearină, pastă de zinc cu petrol, verniuri veritabile şi lacuri sintetice.

Un simţ olfactiv sensibil detectează toate aceste mijloace şi după multă vreme, nemaivorbind de faptul că pot fi descoperite fără osteneală în laborator. Cumpărătorul lipsit de experienţă nu trebuie să piardă niciodată din vedere că cele mai tentante achiziţii de ocazie — deseori «la faţa locului» sînt de cele mai multe ori şi cele care dezamăgesc cel mai mult.

Glazurile imitate şi suprafeţele arse simulate — realizate prin procedeul vopsirii cu pensula sau al pulverizării cu verniuri, răşini naturale iar în zilele noastre mai ales sintetice — sînt sensibile la alcool, benzină, eter şi terebentină. Răşinile sintetice pure se lichefiază sub acţiunea unei picături de acetonă. Argila arsă, veche, autentică rezistă tuturor acestor solvenţi, aşa că nu prea este periclitată de o asemenea probă.

Se descoperă în schimb destul de greu reparaţiile bine executate pe piese de ceramică vechi autentice sau pe imitaţii foarte vechi. Corectări sau falsificări în ce priveşte vopselele pot fi cercetate temeinic cu chimicale numai cu riscul periclitării piesei respective. Analiza spectrală şi determinarea greutăţii specifice contribuie la evitarea riscurilor.

Falsificatorii realizează o întărire înşelătoare a suprafeţei folosind magnezitul, pe care-l transformă în hidrat de oxid de magneziu, tare ca piatra. Acesta rezistă solvenţilor obişnuiţi aproape tot atît de bine ca o veritabilă glazură arsă. Numai marginile aspre la soclu sau la muchii, unde se întîlnesc suprafeţele glazurate, trădează diferenţa, secţiunea lor în profil fiind cu totul alta decît cea care rezultă la procesul de ardere adevărat. Imitaţiile sînt — ca de altfel şi piesele originale — foarte diferite calitativ, atît ca execuţie cît şi ca material. Cel care falsifică pentru marea masă a

credulilor produce o marfă ieftină de serie, corespunzătoare cîştigului realizabil. Cel care se adresează pieţii restrînse a cunoscătorilor va lucra cu întreaga atenţie corespunzătoare venitului sperat, nefăcînd economie nici de material nici de muncă de migală.

Astfel, bunăoară, figurinele de Tanagra destinate unor gusturi rafinate sînt falsificate folosindu-se argilă arsă veritabilă. Munca, foarte migăloasă în sine din cauza formatului mic, dă un procentaj foarte ridicat de rebuturi care trebuie distruse, nefiind valorificabile. Cu toate acestea imitaţia executată chiar cu materialul şi cu metodele corespunzătoare se deosebeşte de piesele autentice printr-o granulaţie mai grosieră şi prin roşul mai spălăcit. Privite contra luminii, nuanţele negre ale statuetelor originale par de un cafeniu închis, pe cînd cele ale imitaţiilor par fie negru intens, fie negru albăstrui. Chiar cei mai calificaţi falsificatori nu pot descifra totuşi toate secretele vechilor maeştri.

Printre falsurile mai exigente în ce priveşte calitatea, unele lămpi de teracotă romane pun de asemenea în faţa imitatorilor cerinţe mai mari. Existenţa a nenumărate imitaţii ieftine după modelele mai simple a făcut ca un cîştig bun să se poată realiza de multă vreme numai cu lămpi care au ornamentaţie în relief. În muzeul din Pesaro putea fi admirată o «colecţie cuprinzătoare de lămpi de teracotă de mare valoare». Un examen temeinic efectuat la începutul secolului nostru a dezvăluit că principalele piese ale acestei colecţii erau falsuri. Pe una din lămpile «ornamentate cu preţioase sculpturi miniaturale» fusese descoperită o inscripţie care nu era adusă în concordanţă cu pretinsa perioadă a genezei lămpii. Această împrejurare a şi declanşat verificarea mai amănunţită. În mod cu totul de neînţeles asemenea indicii, în fond simple şi certe, ale falsificării rămîn deseori neobservate timp de decenii şi chiar de secole.

«O lampă de la începuturile creştinismului, în forma unui peşte mare care ţine în gură unul mic şi are monograma lui Cristos pe o

parte şi o cruce pe cealaltă» era socotită vreme îndelungată ca expresie timpurie a unei reprezentări simbolice. Obiectul a fost identificat drept un fals mult mai tîrziu. S-a mai descoperit, pe deasupra, că mai multe muzee, printre care şi Muzeul din Berlin, se mîndreau că posedă această lampă fantezistă, după cum reiese din «Comunicările oficiale ale colecţiilor regale de artă 1913/14». Falsificatorul a confecţionat opera bine reuşită de-a dreptul în serie.

Falsurile de opere vechi de argilă nu îmbrăţişează însă numai lucrări din occident, din orientul apropiat şi îndepărtat; vasele de cult şi sculpturile din argilă ale incaşilor, aztecilor, ale spaţiului cultural precolumbian au găsit de asemeni excelenţi imitatori. Cît de desăvîrşite pot fi falsurile o dovedeşte faptul întristător că chiar o parte din comorile mexicane ale Luvrului s-au dovedit a fi imitaţii.

Pe lîngă capodoperele artei precolumbiene s-a trecut cu indiferenţă secole de-a rîndul. Abia cînd, după executarea împăratului Maximilian, mercenarii europeni întorşi din Mexic au adus ca amintire mii de ciudate sculpturi, s-a trezit interesul savanţilor şi colecţionarilor. Prin 1870 au început primele săpături sistematice în America Centrală. Milionari americani au apărut ca mecena şi cumpărători. Şi, ca întotdeauna, cererea crescîndă a înviorat şi activitatea falsificatorilor.

Mînă în mînă cu imitarea unor veritabile opere de artă s-a dezvoltat şi un comerţ înfloritor cu obiecte mai simple de argilă din pretinsa epocă precolumbiană.

O vreme era de «bon ton» să posezi zei, farfurioare, străchini şi vase de sacrificiu din epoca primitivă a Americii Latine.

Spre a împiedica vînzarea pînă la lichidare a pieselor autentice, dezgropate, guvernele Americii Centrale şi de Sud au emis stricte interdicţii de export, exceptările reclamînd serioase sacrificii financiare. Despre originale cunoscîndu-se de fapt foarte puţin, noua piaţă putea primi drept autentice şi imagini ale unor zei şi animale fantastice inventate; munca la domiciliu acoperea orice cerere.

Întrucît la început chiar savanţii ştiau prea puţine despre semnificaţia ideatică a acestor opere de artă, ce păreau fantastice, ale unui univers artistic străin iar cunoştinţele privind materialele erau de asemeni reduse, au apărut pe piaţă instrumente de cult din argilă care în original existau numai în piatră. Băştinaşilor le venea desigur mult mai uşor să prelucreze argila iar pentru cei ce le făceau comenzile timpul era bani. În consecinţă, lucrările autentice precolumbiene şi mexicane executate în piatră se remodelau şi se ardeau din argilă.

Domeniul de o varietate inimaginabilă şi întinzîndu-se asupra mai multor milenii al ceramicilor chinezeşti şi japoneze de toate felurile şi al falsificării lor poate fi atins aici doar în treacăt. Operele de artă ale acestui domeniu îl pun deseori chiar şi pe savantul specializat în faţa unor probleme de analiză stilistică de mare dificultate, din cauza faptului că ele au fost imitate de la început în oarecare măsură în mod legal.

Falsurile europene de ceramică est-asiatică pot fi identificate chiar dacă reprezintă copii fidele, în timp ce imitaţii datorate mîinilor unor mari maeştri din ţările de origine pot induce în eroare pe cel mai competent colecţionar.

Primele porţelanuri chinezeşti, executate din faianţă, au fost create pe vremea dinastiei T'ang, 618-907 după Cristos. Primele porţelanuri T'ang au glazuri albe Hsing-yao şi verzi Seladon. Ele au început a fi imitate încă de prin anul 1000, imitaţiile din secolele XVIII şi XIX fiind fără număr.

Olăria chineză preistorică, în general nepictată, era de culoare cenuşie în diferite nuanţe, pînă la roşul şters. De timpuriu au apărut izolat ornamente simple în negru şi cafeniu roşcat. Trecerea de la olăria pur utilitară la ceramica de artă prezintă, — în funcţie de avîntul sau decăderea marilor epoci de cultură, — intervale de secole.

Ceramicile din Orientul îndepărtat au nenumărate aşa numite

«semne de recunoaştere sigure». Forma vazelor din epoca T'ang, de pildă, se caracterizează prin fundul plat cu marginile teşite şi prin absenţa cercului la picior. Motivele decorative învederează anumite influenţe elenistice şi din Orientul apropiat. Pentru fiecare epocă pot fi determinate anumite caracteristici. Părerea potrivit căreia acestea ar fi cunoscute numai de către specialiştii în artă este eronată. Le cunoaşte şi falsificatorul din Orientul îndepărtat al unor asemenea opere de artă şi-şi dedică timpul fără socoteli meschine — el fiind tributar altei noţiuni individuale a timpului decît apuseanul — desăvîrşirii ideale a unei imitaţii.

Un domeniu aparte îl constituie restaurările falsificate executate de mîini competente. În acest fel au fost «înnobilate» prin ornamentare vaze autentice dar nedecorate. Adăugarea unor culori urmăreşte să simuleze provenienţa din epoci mai cerute şi mai scumpe, iar craclarea ulterioară o vîrstă cu un secol sau două mai înaintată.

«Regula» mereu repetată, potrivit căreia vechea ceramică est-asiatică veritabilă ar putea fi recunoscută în primul rînd după patina care se formează numai după o îndelungată îngropare în pămînt, are o valabilitate foarte limitată. Analiza de laborator *poate* să facă posibilă delimitarea în timp, a găsi însă puncte de sprijin certe este foarte greu.

Falsificarea poate fi demonstrată, în general, la ceramică dacă în material se găsesc substanţe componente care n-au existat în perioada de creaţie simulată. Astfel, au fost descoperite în argilă impurităţi constituite din substanţe care au devenit cunoscute abia cîteva secole după epoca din care falsificatorul pretindea că s-ar data obiectul.

Porţelanul european a luat naştere independent de cel est-asiatic. Olarii veneţieni n-au ştiut să folosească informaţiile pe care le-a adus Marco Polo, la sfîrşitul secolului XIII, despre porţelanul chinezesc. Cînd a apărut pentru prima oară porţelanul chinezesc în Italia — nu este cunoscut cu certitudine. În secolul XV

se cunoşteau pare-se piese izolate, dar abia calea maritimă pe la Capul Bunei Speranţe i-a deschis porţelanului de China, pe la mijlocul secolului XVI, piaţa occidentală.

Comerţul tot mai înfloritor cu ceramica chinezească veritabilă şi producţia europeană incipientă i-au încurajat pe falsificatori să treacă la confecţionarea de imitaţii — la început foarte puţin convingătoare.

Platourile decorative multicolor glazurate, botezate după creatorul lor, olarul de artă şi scriitorul francez Bernard Palissy, pe care maestrul le lucra pentru Caterina de Medici, regina Franţei, încă de prin anul 1570, au început să fie imitate chiar în timpul vieţii sale. În secolul XVII preţurile pieselor de Palissy erau atît de mari, încît artişti renumiţi ca Clerice şi Guillaume Dupré au creat în tehnica lui Palissy chiar şi figuri sculptate. În secolul XIX Alfred Corplet, care se ocupa iniţial de restaurarea bijuteriilor din email, crea falsuri remarcabile în stilul şi maniera lui Palissy.

Părerea larg răspîndită, potrivit căreia porţelanul european ar fi fost descoperit la pragul secolului XVIII de către Johann Friedrich Böttger, este infirmată de relatarea unui călugăr italian din 1470, în care se arată că unui oarecare Antonio de San Simione i-ar fi «reuşit să creeze o ceramică translucidă». Jumătate de secol mai tîrziu, un fabricant de oglinzi veneţian, Leonardo Peringer, afirmă că ar fi descoperit secretul producerii porţelanului chinezesc.

Prin 1530 apăru la Florenţa ceramica translucidă cunoscută ca «porţelan Medici» şi păstrată pînă azi în cîteva exemplare. Cosimo II i-a acordat în 1620 olarului pisan Nicolo Sisti subvenţii pentru «a-şi putea continua fără griji încercările de a produce porţelan veritabil».

Toate piesele rezultate din aceste experienţe se deosebeau de ceramicile importate din Orientul îndepărtat prin compoziţia materialului şi finisajul încă imperfect. Pentru a îmbunătăţi aspectul obiectelor ele erau glazurate de două ori. Platoul Medici din

Florenţa de prin 1580, ornamentat după model chinezesc, în nuanţe de albastru, poartă marca caracteristică tuturor «porţelanurilor Medici» — cupola domului din Florenţa cu un F culcat. Toate aceste obiecte prezintă motive chinezeşti, persane şi motive italiene împrumutate din pictura pe majolică.

Primul care a produs în Europa porţelan în înţelesul actual al cuvîntului a fost Johann Friedrich Böttger. Acesta s-a născut la 4 februarie 1682, ca fiu al unui casier de monetărie al contelui de Reuss. Ca mulţi alchimişti ai timpului său, acest redescoperitor al porţelanului descoperit în China cu circa o mie de ani înainte voia să dea de urma secretului fabricării aurului. Băiatul intrat la vîrsta de 14 ani ucenic la farmacistul berlinez Zorn, pe Neuer Markt, era atras de tînăr de experienţe misterioase. A început să se şuşotească că ar putea fabrica aur. Un ordin regal dispune anchetarea cazului. Böttger se refugie în Wittenbergul saxon, însă zvonul despre arta sa de a fabrica aur ajunsese pînă la Dresda iar August cel Puternic, arhiduce de Saxonia şi rege al Poloniei, îl puse pe «ucenicul farmacist şi alchimist» sub pază bună, pentru a-şi îmbogăţi caseta particulară cu aur artificial.

Böttger experimentă. Aur nu reuşi să producă; descoperi însă secretul porţelanului.

E probabil să-l fi pornit pe drumul cel bun, drum ce ducea la porţelan prin sticlă, cam prin 1708, chimistul şi pictorul pe sticlă Ehrenfried Walter Tschirnhaus. Materialul nou, lucrat artistic, apăru în cantităţi mai mari la Tîrgul de mostre de la Leipzig din anul 1713.

Începînd din 1707 Böttger producea faianţă roşie, imitînd vasele de faianţă chinezeşti, pe calea modelării în Boccaro, un material colorat în general în cafeniu-roşcat. Din cauza procesului dublu de contracţie despre care se vorbeşte în alt loc din acest capitol, imitaţiile sînt simţitor mai mici decît originalele.

Influenţa *orfevrăriei* germane a dus la europenizarea formelor, picturii şi ornamenticii, fără a putea îndepărta cu totul influenţa

orientală. «Chinezăriile» («Chinoiserie») au continuat să fie agreate multă vreme. Succesul extraordinar al noului material de lucru şi varietatea posibilităţilor sale de utilizare a dus la înfiinţarea, îndeosebi pe lîngă curţile princiare, a numeroase manufacturi de porţelan. Manufacturii din Meissen i-au urmat cele din Viena, Berlin şi multe altele.

În Franţa, Louis Poterat din Rouen a obţinut încă în 1673 privilegiul regal de «a confecţiona porţelan după modelul chinezesc şi faianţă în maniera de la Delft». În 1696, Pierre Chicanneau producea la St. Cloud «obiecte de uz curent dintr-o masă asemănătoare porţelanului». Epoca de aur a porţelanului franţuzesc au deschis-o însă capodoperele manufacturii din Sèvres de lîngă Paris, care număra deja în 1750 peste o sută de lucrători. La capitalul de 800.000 franci aur Ludovic XV avea o participaţie de un sfert.

Înfiinţarea de manufacturi şi în Italia şi Spania a avut drept urmare imitarea fără scrupule a celor mari de către cei mici; dar nici cei mari între ei nu aveau o prea mare consideraţie pentru dreptul de paternitate. Aceste imitaţii contemporane cu originalele de epocă, voite sau nevoite, lucrate uneori excelent ca material şi ca tehnică, pot înşela şi pe adevăraţii cunoscători.

În zilele noastre, falsificatorii fac uz de cele mai moderne mijloace chimice şi tehnice pentru a crea «originale» cît mai verosimile. Decoraţiile originale, picturile executate cu pensulele cele mai fine şi mărcile sînt transpuse fotochimigrafic pe suprafaţa făcută în prealabil fotosensibilă cu albumină. Falsificatorii vremurilor trecute trebuiau să lucreze cu cuptoare relativ mari. Obţinerea temperaturii ridicate necesare producem porţelanului le dădea nu puţină bătaie de cap. Astăzi cuptorul electric, precis reglabil, dă pe o suprafaţă mică, orice grad de temperatură dorit.

Dificultăţile imitării lucrărilor din faianţă au scăzut considerabil odată cu dezvoltarea tehnicii. Lucrările de ceramică reclamau mai

puţină măiestrie, materialul necesar fiind oricînd la îndemînă. Formarea propriu-zisă se făcea prin frămîntarea manuală după model, prin mînuirea roţii olarului sau a strungului. Drept combustibil servea dintotdeauna mangalul, încît nici o verificare nu putea da peste reziduuri trădătoare ale altor surse de căldură.

În orice caz «închircirea» oricărui obiect modelat din argilă şi întărit prin ardere îi pune falsificatorului probleme de nerezolvat. Masa de argilă «intră». Volumul ei se micşorează întîi la uscare la aer, procesul repetîndu-se apoi cu prilejul arderii.

Examenele privind modul de tratare a suprafeţei de pictare, glazurare şi ardere a obiectului, sînt aproape imposibile fără periclitarea acestuia. De aceea cercetarea trebuie să se limiteze în majoritatea cazurilor la utilizarea mijloacelor optice. Un cunoscător foarte competent şi experimentat poate constata prin pipăire anumite deosebiri între porţelanul vechi autentic şi falsul oricît de grijuliu învechit. Lampa de cuarţ dezvăluie defectele şi reparaţiile.

A distinge falsul de autentic presupune în domeniul porţelanului — în măsura în care nu este vorba de imitaţii grosolane — o experienţă excepţională şi cunoştinţe temeinice în materie.

Sensibilitatea faţă de izbituri şi ciocniri face ca figurinele de porţelan să fie cu atît mai deteriorate cu cît sînt mai vechi. Un deget lipsă, o coleretă ciobită, un arcuş rupt supără ochiul şi reduc considerabil valoarea piesei. Restauratorul trebuie să suplinească lipsurile. Există maeştri în aceste operaţii, a căror intervenţie aproape că nu lasă urme. Cînd este vorba de porţelanuri de mare valoare, ar trebui la cea mai mică bănuială procedat cel puţin la un examen cu lampa de cuarţ. Oricum, există de multă vreme un procedeu de a executa reparaţiile în aşa fel încît să nu fie detectabile nici la lampa de cuarţ.

Restauratorul încearcă să mascheze lipiturile aplicînd ornamente. Mîna ruptă se remodelează şi se glazurează cu glazură veritabilă sau sintetică. Cele două suprafeţe de joncţiune dintre braţ şi mînă se leagă între ele cu un liant de porţelan repede uscător sau

cu ciment de plombă de cea mai bună calitate, prisosul de la margine se şlefuieşte după uscarea completă, joncţiunea mascîndu-se cu o brăţară aurită fin modelată şi aplicată. Lipitura la deget poate fi ascunsă cu ajutorul unui inel.

Un teren fertil îl reprezintă pentru falsificatori şi «remarcarea» obiectelor de porţelan avînd mărci de manufactură ieftine cu altele mai bine preţuite. Falsificatori îndemînateci pot transforma mărcile verticale aplicate de manufactura berlineză pe porţelanurile din perioada 1870 în mărci ale epocii 1763-1837. Foarte rentabilă este de asemeni aplicarea mărcii unor manufacturi mult preţuite pe porţelanuri anonime. Butucănoasele spade încrucişate de prin 1724 ale manufacturii din Meissen s-au transformat în decursul vremii, trecînd prin şase etape, în zveltele săbii de azi. Falsificatorul sesizează şi aici toate posibilităţile ce i se oferă. Metoda cea mai simplă este pictarea mărcii dorite; această înşelăciune primitivă nu rezistă însă nici măcar cercetării printr-o lupă bună. Falsificatorul experimentat va mai şlefui, după caz, fundul în întregime sau locul mărcii pe curbura interioară, obţinînd astfel rezultate surprinzător de «bune».

Manufacturile importante aplică, fireşte, pe imitaţiile efectuate de ei după creaţiile lor de început marca lor actuală, căci nu au intenţia de a-l înşela pe cumpărător. Falsificatorilor le sînt însă extrem de binevenite aceste copii ale unor valoroase modele vechi, copii glazurate cu procedeul de ardere autentic, corespunzătoare din punct de vedere tehnic şi artistic originalelor, pentru că permit relativ uşor falsificarea.

Întregul fund sau un loc suficient de mare pe care se află noua marcă a fabricii se îndepărtează cu ajutorul unui disc abraziv cu carborund cu viteză mare de rotaţie, capabil să atace şi cel mai dur material. Aceste aparate, prevăzute cu transmisie flexibilă şi cu pietre de şlefuit din cele mai mici, — asemănătoare celor folosite de dentişti — permit îndepărtarea glazurii de pe orice suprafaţă, chiar dacă marca s-ar afla pe marginea internă a fundului.

După îndepărtarea mărcii, suprafaţa devenită zgrunţuroasă se egalează cu o pastă şi se polisează apoi pe jumătate. În această stare se pictează «marca veritabilă», aplicînd procedeul de calcare[4]. Vopseaua pătrunde în fondul încă poros; în felul acesta iau naştere liniile puţin prelinse caracteristice mărcii originale. O foarte uşoară polisare ulterioară cu corectorul de caneluri netezeşte suprafaţa. Peste aceasta se aplică glazura veritabilă sau sintetică care intră, imperceptibil ochiului liber, în conturul şlefuit al celei vechi. Dacă se reglazurează întregul fund, falsificarea n-o trădează nici măcar o lupă foarte bună, fiindcă în acest caz liniile de atingere, arcuite spre spate, se integrează perfect în marginile iniţiale.

Micile defecte ce nu pot lipsi la un «porţelan vechi autentic» se provoacă prin lovire precaută, avariile artificiale se repară apoi în mod atît de primitiv încît amatorul le sesizează fără dificultate. Ele servesc, ca şi ciobiturile şi fisurile obţinute printr-o scurtă presare, drept «dovezi de autenticitate».

Dintre falsificatori, unii copişti comit uneori greşeli grosolane: în lipsa unor cunoştinţe temeinice, ei se iau după «originale» care nu sînt ce par a fi. Produsul finit relevă în acest caz deosebit de frapant degradarea datorată dublului proces de falsificare.

Istoria unei vaze cu fondul albastru regal, prevăzută cu marca manufacturii Sèvres, care a fost considerată multă vreme o piesă de rezistenţă a colecţiei de porţelanuri Jones, adăpostită în muzeul Victoria and Albert din Londra, demonstrează că experţi, chiar foarte renumiţi, în porţelanuri, pot fi supuşi uneori greşelii, ca şi specialiştii din orice altă ramură a artei. Din păcate s-a descoperit că această vază era o imitaţie a unui model al manufacturii engleze Coalport.

O inundare temporară a pieţei cu falsuri s-a datorat înnobilării porţelanurilor albe de rebut, neornamentate, vîndute în 1848 de manufactura Sèvres. Aceste falsuri, ce constau din Sèvres veritabile,

---

[4] Calchiere.

au găsit un debuşeu de-a dreptul fantastic. Deşi mai tîrziu, spre a împiedica abuzurile, Sèvres a marcat marfa de rebut cu un semn special, rebutul continua să se transforme în piese deosebit de bogat ornamentate. Căci a face să dispară ştampila imprimată nu constituia o dificultate deosebită. Împrejurarea că pe piesele Sèvres originale indicaţia «Décoré à Sèvres» era aplicată iniţial deasupra glazurii, uşura considerabil munca de falsificare. Abia după 1897 marca se înscria sub glazură, ceea ce făcea ca «modificarea» să fie mai dificilă.

Sumele deosebit de mari plătite de colecţionari specializaţi în *faianţă,* au dus de asemeni la imitarea, s-ar putea spune pe scară industrială, a faianţelor vechilor manufacturi cu renume. Un atelier de ceramică aparţinînd marchizului Ginori din Doccia de lîngă Florenţa, se ocupa deja în 1735 de imitarea faianţelor de Toscana mult cerute.

Reliefurile colorate ale lui Luca della Robbia şi ale altor maeştri au răsărit în imitaţii fără număr.

Pe adevăratul cunoscător însă nu-l poate înşela coloritul. Oricît de apropiate de original să fi realizat imitatorii vechi coloritul iniţial, totuşi armonia convingătoare, firească a formei şi culorilor nu le reuşea. Examinarea ştiinţifică a faianţelor este deosebit de dificilă, pentru că extragerea cît de precaută de particule de materiale ascunde pericolul unor grave deteriorări.

Mărcile pictate pot fi spălate cu leşie. Vopseaua şi glazura se dizolvă în acid fluorhidric, iar după ce suprafaţa astfel obţinută se chituieşte şi se lustruieşte, se aplică marca scumpă aleasă în locul celei anterioare, ieftine şi se glazurează — cu glazură veritabilă sau sintetică. Craclarea artificială se realizează pulverizîndu-se pe suprafaţa obiectului o peliculă conţinînd calciu şi glazurînd ulterior, ceea ce are drept rezultat apariţia unei întregi reţele de fisuri de fineţea firului de păr.

Sunetul foarte diferit al obiectelor de ceramică oferă de asemeni uneori specialistului experimentat preţioase puncte de sprijin. Un

sunet înalt, mijlociu, grav, mai sonor sau mai înăbuşit, nu constituie în sine un indiciu absolut pentru veritabil sau fals, poate fi însă concludent dacă masa, forma şi ornamentica se contrazic.

Procedeul de modelare utilizat oferă ochiului noi posibilităţi de orientare.

Fiecare roată de olărie lasă pe fiecare piesă lucrată un şir de brazde caracteristice. Comparînd microscopic aceste urme de pe un obiect neîndoios autentic şi altul îndoielnic, se poate constata identitatea sau falsul. Specialistului în ceramică Fremersdorff i-au servit la identificarea unor imitaţii urmele caracteristice ale felului cum apucau cu mîna piesele vechii olari romani la confecţionarea lămpilor, în cazurile în care pe imitaţii, în condiţii favorabile, au putut fi găsite asemenea amprente.

Determinarea exactă a temperaturii de ardere constituie de asemenea o indicaţie. Deosebiri esenţiale dintre temperaturile cărora le-au fost supuse ceramicile neîndoios autentice şi cele dubioase indică falsuri. Concludentă poate fi şi determinarea durităţii şi densităţii masei ceramice. Aplicarea unor asemenea metode complicate de investigaţie de precizie ştiinţifică rentează însă numai în cazul unor obiecte de valoare excepţională.

Ca peste tot aproape, tentaţia falsificării îşi are mobilul şi în domeniul ceramicii, în preţul ce se obţine. Majolica, faianţa şi porţelanul extrafin au preţul foarte ridicat. La o aucţiune în aprilie 1959, s-a plătit pentru un grup statuar din porţelan creat de Kaendler (sec. XVIII) 12.400 mărci.

Se întîmpla deseori, în trecut, ca un proprietar de obiecte preţioase din ceramică să fie obligat, într-o situaţie dificilă, să se despartă de comorile sale. Şi pentru ca lumea să nu afle nimic despre înstrăinare, cumpărătorul trebuia uneori să-şi ia obligaţia să pună la dispoziţia vînzătorului copii exacte.

Conţii Branizky păstrau în castelul lor Wilanow de lîngă Varşovia o prodigioasă colecţie de faianţe de Delft. Cu prilejul unei inventarieri scrupuloase efectuate după cel de al doilea război

mondial, s-a constatat că preţioasele capodopere albastre ale manufacturii din Delft erau falsuri executate de un atelier francez specializat. Ultimul castelan îi cedase anticarului parizian Seligmann originalele, cu condiţia ca acesta să pună la dispoziţia colecţiei senioriale copii desăvîrşite.

Ceva mai tîrziu s-a descoperit că Tiţian-urile, Rembrandturile şi Paolo Veronese-urile galeriei de pictură a contelui erau şi ele copii.

Unde se află originalele astăzi, nu ne este cunoscut.

TEXTILE

Primele textile îşi au obîrşia în epoca de piatră şi erau împletite din fibre. Începînd cam de prin 2900 înainte de Cristos, egiptenii ţeseau ţesături cu ajutorul fusului şi războiului.

Amatorii de asemenea ţesături sau împletituri foarte vechi sînt extrem de puţini la număr. Pe deasupra, cercul lor are în acest domeniu strict specializat o competenţă atît de temeinică, încît falsurile nu au sorţi de izbîndă.

Mai numeroşi sînt colecţionarii de ţesături de mătase. Cele mai vechi au apărut în China cam cu două milenii înaintea erei noastre. Imitarea lor cît de cît convingătoare este imposibilă. Încercările de falsificare devenite cunoscute par o jalnică cîrpăceală în comparaţie cu ţesăturile originale. Este însă foarte probabil ca într-un interval de timp atît de îndelungat să se fi ajuns la imitări, voite sau nevoite.

Încă de la începutul Evului mediu, inventarea pasmanteriei a permis ţeserea unor materiale cu desene foarte bogate. Spre sfîrşitul Evului mediu au apărut primii mari producători în Italia şi Flandra. Întrucît pe la mijlocul secolului XVIII ţesutul a fost treptat mecanizat, textilele vechi ţesute manual au crescut mult în preţ. Pentru falsificări pot fi luate în consideraţie mai ales odăjdiile, draperiile, patrafirele, antimisele ţesute în ani îndelungaţi de muncă de pioasele călugăriţe şi călugări din mănăstiri şi inspirate în

ornamentică şi imagini din pictura bizantină şi gotică. Chiar pe textile mai recente se mai poate descifra influenţa acestor vechi modele. Influenţa creatoare de stil a picturii epocilor mai apropiate de zilele noastre s-a impus numai cu încetul.

A imita asemenea opere de artă presupune nu numai o extraordinară îndemînare, ci o tot atît de extraordinară sensibilitate şi forţă creatoare artistică, nemaivorbind de faptul că procurarea materialelor este neobişnuit de dificilă, dacă nu chiar imposibilă. Nici cele mai bune imitaţii nu prea reuşesc să-l înşele pe cunoscător. Aceasta a fost de altfel, încă la sfîrşitul secolului trecut, şi părerea specialistului Justus Brinckmann, care considera «ţesăturile medievale neimitabile», deoarece «abstracţie făcînd de dificultatea de a imita vechile culori şi aurul, confecţionarea ar fi rentabilă şi ar aduce cîştig falsificatorilor numai en gros». Falsificarea tapiseriilor şi a goblinurilor necesita o cheltuială de timp şi materiale total disproporţionată faţă de cîştigul posibil de realizat, chiar dacă facem cu totul abstracţie de faptul că copierea unor comori incomparabile născute dintr-o adîncă credinţă religioasă ar fi reclamat o grijă plină de abnegaţie de care era capabil numai un om care crea în pioasă izolare.

În comparaţie cu ţesăturile de la începutul Evului mediu timpuriu, textilele de azi, chiar cele de cea mai înaltă calitate, sînt trecătoare ca efemeridele, dacă te gîndeşti că, bunăoară, «Casula» orientală cu care a fost înmormîntat în anul 1020 episcopul Bernward von Hildesheim a rămas aproape intactă peste secole, cînd episcopul a fost reînhumat. Giulgiul împăratului Carol cel Mare n-a prezentat avarii demne de menţionat cînd, în secolul trecut, a fost deschis mormîntul său din domul de la Aachen!

Dacă falsificatorii de epocă mai aveau la dispoziţie materialul scump autentic, falsificatorul zilelor noastre e condamnat la eşec şi din cauza firelor de aur şi argint, pe care şi le poate procura numai ca produse de maşină, uşor de recunoscut ca atare. Ele singure indică deja imitaţia. Firul «tras» mecanic este perfect uniform iar

încercarea de a modifica profilul firului spre a simula prelucrarea manuală este şi ea trădătoare.

Copierea manuală a vechilor ţesături scumpe, cu ornamente sau imagini, eşuează în faţa dificultăţii respectării stricte a vechii tehnici. Falsificatorul nu reuşeşte să imite fidel nici particularităţile tactile ale produselor lucrate pe războaiele manuale primitive, ale firelor toarse manual şi vopselelor speciale.

El se mulţumeşte de aceea mai degrabă cu contrafacerea, procedînd la modificări ornamentale pe o ţesătură veche autentică, spre a simula drept moment al creaţiei o epocă mai bine evaluată. Întrucît porţiunile cu imagini erau aplicate deseori separat pe ţesătura de fond a vechilor textile, falsificatorii «înnobilează» ţesături vechi autentice aplicîndu-le mici medalioane, a căror confecţionare manuală nu implică o cheltuială de timp exagerată. Creşterea valorii, de pildă, a unui patrafir astfel împodobit răsplătea munca depusă. Verificarea autenticităţii vechilor ţesături începe cu examinarea firului. Firul vechi, spre deosebire de cel tors mecanic, este plin de neregularităţi, caracterizat prin îngroşări şi subţieri. În timp ce la firul tors de maşină răsucirea rămîne aproape uniformă pe întreaga lungime, firul tors manual prezintă, chiar într-o porţiune de numai cîţiva centimetri, variaţii pronunţate de răsucire, datorate acţionării neregulate a roţii de tors.

Cercetarea ţesăturii cu numărătorul de fire relevă de asemeni, cu claritate, deosebirile.

Cunoscuta rezistenţă la rupere a firelor vechi autentice permite întinderea firului în «maşina de încercarea rezistenţei la rupere» ce lucrează cu toleranţe minime, şi obţinerea pe această cale a certitudinii dorite. Analiza vopselelor furnizează de asemenea indicaţii demne de încredere.

La lumina lămpii de cuarţ devin vizibile chiar cele mai fine reparaţii pe ţesături. Desigur că, la textilele vechi, de valoare, evaluarea nu depinde neapărat de starea ireproşabilă; căci este, evident, inevitabil ca la ţesăturile foarte vechi şi expuse vreme

îndelungată unor condiţii climatice diferite să apară unele defecte.

Împrospătarea culorilor decolorate trebuie considerată, fără îndoială, tot o contrafacere. Părerea potrivit căreia pe, timpuri s-ar fi vopsit numai cu coloranţi minerali este — deşi larg răspîndită — cu totul eronată. Se vopsea tot atît de bine şi cu coloranţi vegetali, iar firul tratat cu coloranţi vegetali îşi pierde frecvent luminozitatea. Dacă recolorarea se execută cu suficientă atenţie, ea poate fi descoperită numai cu ajutorul unei analize chimico-optice de mare precizie.

Ceea ce este valabil pentru ţesăturile de preţ de provenienţă religioasă sau laică, este valabil şi pentru brocarturile, lampasurile, satinurile, catifelele şi ţesăturile de mătase din marea epocă a artei ţesăturilor din secolele XVI-XVIII.

Toate imitaţiile sînt lipsite de neregularităţile atît de atrăgătoare care stau mărturie elocventă calmului sau nerăbdării mîinilor omeneşti care au creat tehnica artistică a vechilor ţesături.

În secolul XVI manufactura de tapiserii din Bruxelles şi-a cucerit un loc de frunte. Cei din Anvers nu se mulţumeau să copieze renumitele tapiserii de Bruxelles marcate cu «B» şi cele de Brabant marcate cu «BB», ci aplicau chiar pe produsele proprii mărcile de garanţie respective.

După ani şi ani de reclamaţii, Anvers a încetat, ce-i drept, să mai folosească mărcile, continuînd însă fără jenă să imite ţesăturile. Şi în Olanda se produceau numai ţesături «BB». Manufactura olandeză din Schoonhoven declară că nu ar fi vorba de o imitare, «BB» nesemnificînd «Brabant» ci «Bon-Bon».

În ciuda extraordinarelor dificultăţi pentru falsificatori, imitaţii ale ţesăturilor gotice se întîlnesc uneori. Ele nu sînt de dată mai recentă. O reprezentare din «goticul tîrziu» a regelui Frederic III şi a papei Pius II îşi are originea într-o gravură în lemn a Cronicii de la Nürnberg din anul 1493. Dar personajele grupate în dreapta şi în stînga celor două figuri principale au dezvăluit, chiar dacă cu

întîrziere, falsul. Figura din stînga, desemnată «Marchiobrande», a arhiducelui de Brandenburg poartă o stemă saxonă iar blazonul purtat de palatinul din dreapta este pur şi simplu un produs al fanteziei.

Nu s-a putut stabili precis din ce epocă se trage această ţesătură în stil gotic, însă în nici un caz nu este anterioară anului 1700.

Sectorul *goblinurilor* şi al altor tapiserii ca şi, în primul rînd, al covoarelor orientale, accesibil numai cunoscătorului temeinic, constituie — cu variatele sale subîmpărţiri — o ştiinţă aparte. Totuşi, după cum s-a arătat mai sus, la textile autenticul se poate deosebi de fals cu mai multă certitudine decît la pictură şi sculptură. Amănunte aproape de neobservat îi trădează cunoscătorului nu numai vechimea ci şi provenienţa. Un covor persan cu noduri turceşti Ghiordes este tot atît de sigur suspect ca un covor turcesc cu noduri persane de tip Sennée.

La *goblinuri* indicaţii concludente asupra autenticităţii sau falsului le dau tehnica ţesăturii, materialul şi forma artistică a imaginilor.

Cele mai vechi tapiserii apusene datează din secolul XI. Ele arată o înrudire pronunţată cu pictura cărţilor bisericeşti. Au fost totuşi folosite, chiar dacă de obicei rar, şi motive laice. «Tapiseria din Bayeux» din secolul XI şi nordica «Tapiserie Baldishol» (sec. XIII) demonstrează independenţa creatorilor lor.

Manufacturile din Arras, Tournai şi Paris aveau rolul conducător în dezvoltarea artei goblinurilor. Începînd din secolul XV au intrat în concurenţă şi Bruxelles şi alte oraşe. Un nume care rămîne legat pe veci de cele mai nobile capodopere ale artei goblenului este Aubusson, un orăşel în departamentul Creuse din Franţa.

O falsificare foarte păgubitoare pentru cei lipsiţi de experienţă este «transformarea» în piese scumpe de colecţie a unor carpete persane ieftine, dar autentice şi cu desen tradiţional. S-au lucrat din

aproape fiecare model şi provenienţă, exemplare excelente, mijlocii şi ieftine. Deosebirea constă nu numai în modul de executare a nodurilor şi fineţea lor, ci şi în material şi munca manuală.

Falsificatorii se folosesc de piese mijlocii sau ieftine a căror ornamentare şi imagine de ansamblu corespunde realizărilor optime. Ei încep prin a trata culorile spre a le apropia de aspectul celor de pe carpetele scumpe, veritabile. Piesa trece apoi la mercerizare, un procedeu de înfrumuseţare inventat de Mercer, prin care ţesăturile, bine întinse, sînt tratate cu leşie şi primesc astfel un luciu rezistent la spălare. Cu procedeele actuale, lustrul textilelor mercerizate ajunge să semene cu al mătăsii. În ultimii ani s-a reuşit a conferi şi ţesăturilor de bumbac o asemenea strălucire, prin tratare cu substanţe sintetice. Falsificatorii transformă o carpetă ieftină într-un «covor de mătase veritabil».

Dacă ochiul poate fi efectiv înşelat, un singur fir extras din ţesătură este suficient pentru a ne lămuri pe deplin. Mătasea veritabilă, chiar răzuită pînă la ultimul firişor din miezul caierului, rămîne totuşi mătase. Firul de bumbac sau orice alt fir tratat pînă a deveni lucios ca mătasea devine mat imediat ce s-a îndepărtat substanţa lucioasă. Iar aprins fiind, firul îmbibat cu material sintetic arde brusc cu un sîsîit, pe cînd mătasea naturală devine incandescentă şi arde lent. În timp ce covorul oriental autentic are, fără excepţie, franjuri veritabili, adică rezultate din înnodarea însăşi, la covoarele de maşină franjurile sînt adăugate ulterior, astfel încît diferenţierea se poate face în mod cert pe baza acestei caracteristici. Iar la o examinare mai atentă, uniformitatea realizării tehnice perfecte sare penibil în ochi în comparaţie cu neregularitatea individuală a muncii manuale.

MOBILA

E greu să-ţi imaginezi un cîmp de activitate mai rentabil pentru

falsificatori decît domeniul vast al mobilelor din toate epocile trecute. Dorinţa de a se înconjura cu mobilă antică poate fi trezită deseori inconştient de sentimentul că mobila veche de artă reprezintă un fond neostentativ, solid, de familie şi tradiţie bună. Şi apoi, vechile dulapuri, mese, comode, scaune şi fotolii, lucrate cu grijă, emană o anumită atmosferă de calm şi încredere căreia i te abandonezi bucuros în acest secol al vitezei. Cumpărătorului i se pune de fiecare dată problema, îndeosebi cînd este vorba de mobile deosebit de frumoase şi scumpe — şi nu întotdeauna una o condiţionează pe cealaltă —, în ce proporţie piesa provine din epoca căreia îi este atribuită. În nici un alt domeniu de artă veche şi artă aplicată procentul de falsuri şi contrafaceri nu este atît de ridicat ca în cel al mobilei vechi. Aici întîlnim:

1. Falsul integral, adică o mobilă confecţionată din nou în întregime şi avînd aspect de mobilă stil veche, copiată deseori cu mare perfecţiune după o operă veche autentică şi învechită de către specialişti, prevăzută aparent cu toate caracteristicile vechii tîmplării de artă şi strecurată pe piaţă drept mobilă veche veritabilă.
2. Confecţionarea pe scară meşteşugărească sau chiar industrială de mobilă stil, folosindu-se esenţe vechi.
3. Combinarea unor piese detaşate ale unei mobile autentic vechi dar stricate, cu adăugirea unor elemente noi din lemn vechi sau nou, elemente ce se armonizează cu părţile constitutive vechi şi se învechesc artificial.
4. «Înnobilarea» mobilei simple, integral sau parţial autentice, prin introducerea unor lucrări de intarsie sau a unor bogate elemente decorative, spre a-I da o aparenţă de mai mare valoare.
5. Falsificarea cu ajutorul unor elemente de stil mai vechi, autentice, cum ar fi aplicarea de «ciocuri» pe dulapurile mai simple de Frankfurt. Se recurge, la acest mod şi la alte feluri de «îmbogăţire» spre a escamota data şi locul de origine. În acelaşi

scop se înlocuiesc cu plăci de marmoră capacele comodelor, consolelor şi meselor, deoarece vîrsta unei plăci de marmoră, mai ales «tratată artistic», se determină foarte greu.

Întrucît în Franţa, ţara adevăraţilor individualişti, marii tîmplari de mobilă fină (Maîtres-ebenistes) îşi semnau operele, se aplică şi pe falsurile imitate după asemenea originale marca de maestru corespunzătoare. «Mărcile» copiate în metal dur se bat în lemn, la cald sau la rece, ceea ce este mult mai simplu de făcut decît, bunăoară, pictarea verosimilă pe un tablou a semnăturii unui pictor. Mărcile (semnele) pătrunse adînc în lemn se murdăresc şi se patinează în funcţie de starea suprafeţei lemnului.

În privinţa stilului, falsificatorul de mobilă poate păcăli mai uşor pe expert decît falsificatorul de tablouri. O mobilă ce urmează a fi copiată se fotografiază din faţă şi din profil, astfel ca mărimea de 1:1 să dea exact dimensiunile plane şi în spaţiu ale originalului. Restul nu mai este, în măsura în care se lucrează cu lemn, «de epocă» decît o muncă de tîmplărie fină.

Folosinţa zilnică duce la fel de fel de mici deteriorări, în consecinţă mulţi cumpărători consideră că asemenea urme pe mobila antică reprezintă un indiciu de autenticitate. Deteriorări mai serioase pot fi cauzate de mutări. Mobila antică veritabilă va prezenta de aceea aproape fără excepţie defecte vizibile sau îndepărtate prin reparaţii. Existenţa lor nu dovedeşte însă nicidecum că mobila ar fi autentică, căci tocmai la falsuri sînt provocate artificial, mărite grosolan cu cea mai mare grijă, aceste caracteristici ale vechimii în locuri neimportante, fiind deseori «reparate» vizibil. Alte piese ajung intenţionat nereparate în comerţ, pentru ca «defectele de bătrîneţe» să poată fi evidenţiate, iar comerciantul mai remarcă uneori că poate recomanda un specialist excelent care îndepărtează la cerere aceste defecte ale frumuseţii. În loc să vadă în acest comportament o dovadă a cinstei excepţionale a vînzătorului, cumpărătorul ar face mai bine să-l preţuiască drept un

indiciu al cunoştinţelor de psihologie ale acestuia.

Un domeniu cu totul special este *lustrul* mobilei, care se obţinea pe vremuri cu preţul unei neobişnuit de grele munci manuale. Suprafaţa lemnului de esenţă tare, şlefuită cu maximum de atenţie pînă devenea perfect netedă, era lustruită, s-ar putea spune centimetru pătrat cu centimetru pătrat, cu «ştergătorul» îmbibat în spirt. Frecarea substanţei de lustruire pe un singur metru pătrat necesita o muncă de o zi, uneori chiar de mai multe zile. Astăzi lustruitul se face mecanic; discul electric de lustruit a înlocuit munca degetului mare, a arătătorului şi a podului palmei. Examinarea execuţiei tehnice şi a materialului de lustruit permite darea unui răspuns, cu o probabilitate vecină cu certitudinea, la întrebarea dacă este vorba de un lustru vechi autentic, împrospătat, sau de unul nou.

Trebuie să se ţină seama de numeroase amănunte. La o oglindă înaltă, părţile de jos ale ramei vor avea un luciu mai intens decît cele de sus, deoarece ele sînt mai greu accesibile cînd se şterge praful şi se relustruieşte. De aceea un falsificator conştiincios nu va lustrui uniform rama oglinzii.

Suprafeţele extralucioase obţinute prin pulverizarea modernă cu lacuri de celuloză nu-l pot înşela pe specialist.

Mult mai dificil însă este să descoperi la timp un picior înlocuit la o frumoasă măsuţă Empire, de pildă. În definitiv, existau ca model pentru noul membru imitat — din lemn vechi — trei picioruşe autentice. Un singur picior de masă, vechi, veritabil, este suficient ca să înlocuieşti pe baza lui, corect ca formă, execuţie şi dimensiuni, alte trei picioare lipsă.

O îndemînare deosebită posedă specialiştii în confecţionarea *feroneriei* falsificate. Falsificatorii lucrează însă azi cu unelte electrice iar urmele lăsate de acestea se pot deosebi lesne de cele ale uneltelor manuale.

O atenţie deosebită merită balamalele de metal, lacătele de lăzi

şi casete, şi mînerele. În cazurile în care este vorba de obiecte foarte scumpe, se recomandă cercetarea materialelor. De cele mai multe ori însă o eventuală îndoială este infirmată sau confirmată chiar şi numai prin scoaterea balamalelor, a plăcii de protecţie a găurii cheii sau a suporturilor de fixare din interiorul uşilor. Potrivirea fără cusur a pieselor înlocuitoare în adînciturile lăsate de plăcile sau ornamentele de fier, alamă sau cupru vechi cere prea multă trudă cînd este vorba de obiecte uzuale de valoare medie. De aceea ele se fac mai mari decît erau piesele iniţiale şi se aplică deasupra golului rămas. Ascunse sub asemenea piese de feronerie rămîn vizibile urmele vechilor cuie sau şuruburi, chiar dacă au fost cumva umplute cu pastă de celuloză.

Pictarea şi *lăcuirea* se face prin transpunerea elementelor decorative, ornamentale şi picturale pe cale fotografică. Executarea lor liberă duce de cele mai multe ori la apariţia unor contradicţii evidente între mobilă şi decor.

Concludente sînt porţiunile de îmbinare a mobilei. *Nutul* şi *arcurile* au intrat în meşteşugul tîmplăriei abia la mijlocul secolului XVIII. Aşadar, o mobilă pretins originală, dintr-o perioadă anterioară şi care prezintă aceste elemente tehnice nu poate fi deci «de epocă». Cleiul analizat în laborator dă de asemenea indicaţii preţioase. Iar cuiul forjat manual nu numai că este total diferit de cel produs mecanic, dar mai şi precizează epoca de confecţionare a mobilei.

Toate aceste caracteristici distinctive sînt însă cunoscute nu numai specialistului dar şi falsificatorului. De aceea un clei vechi şi nişte cuie forjate manual nu sînt încă nici pe departe dovezi de autenticitate.

Rezultatele cercetării amănunţite a uneltelor folosite pentru lucrările de tîmplărie au aici o pondere considerabil mai mare. Urmele relativ uşor de identificat lăsate de fierăstrăul electric, liniar sau circular, exclud posibilitatea ca mobila respectivă să fie veche. Nici rindeaua mecanică sau burghiul electric n-au prea existat pînă

în secolul nostru.

Capodoperele maeştrilor ebenişti din vremuri trecute — fie că este vorba de dulapuri cu picior sau sipete Renaissance din secolul XVI, de comode Boulle, scaune pliante din goticul timpuriu, mese-consolă în stil baroc sau de mobile din alte epoci — sînt imitate nu mai puţin decît mobila Chippendale sau chiar Biedermeier. Oricum, colecţionarul exigent are o oarecare consolare: tîmplarii de artă renumiţi ca Leleu, Riesener, David Roentgen, Benemann şi mulţi alţii stăpîneau o asemenea măiestrie tehnică şi artistică şi dispuneau de atîta timp pentru desăvîrşirea creaţiilor lor cîtă nu are şi nu-şi poate permite nici un falsificator modern.

Cîte un falsificator de mobilă profesionist reuşeşte totuşi să realizeze o producţie de o calitate atît de uimitoare, încît mobilele sale noi pot fi vîndute fără emoţii, decenii de-a rîndul, drept piese vechi. În memoriile sale intitulate «Au pays des antiquaires» («În ţara anticarilor», Flammarion, Paris), André Mailfert recunoaşte deschis că între 1908 şi 1930, la Orleans, «şi-a procurat zilnic cel puţin zece stîlpi din case vechi demolate şi le-a prelucrat creînd mobilă antică». El a transformat lemnul de construcţie vechi în peste 70.000 «mobile vechi preţioase».

Grosul mobilelor false îl constituie marfa aparţinînd categoriilor de preţ mijlocii, joase şi cele mai joase. Pentru micul amator n-are prea mare importanţă cît la sută din leagănul ţărănesc sau din fotoliul cu urechi este realmente antic şi original.

De satisfacerea cu mobilă antică a cererii de mobilă antică nici nu poate fi vorba. Numărul crescînd al amatorilor determină creşterea confecţionării meşteşugăreşti şi industriale a mobilei «antice» din toate epocile.

Una din înşelătoriile cele mai simple consta din gravarea unei *date,* aşa cum o făceau maeştri tîmplari din trecute vremi atît pe mobilă cît şi pe supraporta. Un an astfel gravat îl convinge de obicei pe cel interesat. În acelaşi timp — şi aceasta este cealaltă faţă a medaliei — el îi înlesneşte specialistului constatarea falsului.

Nepotrivirea de stil dintre data tăiată în adîncime sau modelată în relief şi mobila ca ansamblu scoate la iveală imitaţia. Nu poţi decît să rămîi surprins în faţa nepăsării unor experţi cărora asemenea contradicţii nu le sar în ochi. Secţia de mobilă a muzeului Kensington din Londra a adăpostit înaintea primului război mondial un «sipet Renaissance de dato 1526»; istoricul de artă Robert Schmidt l-a identificat pînă la urmă drept «un sipet ţărănesc din Vierland[5]) de dato 1826».

Întrucît chiar cantităţile reduse de lemn vechi necesitate de falsificatorii de sculpturi gotice se găsesc foarte greu în formele şi calităţile adecvate, falsificatorii de mobilă sînt puşi cu atît mai mult în faţa unei probleme aparent insolubile. Bucăţile de lemn vechi satisfac cu greu necesităţile confecţionării măcar a pieselor frontale, expuse nemijlocit ochiului privitorului.

Dar tîmplarii falsificatori compensează lipsa de lemn vechi veritabil prin material îmbătrînit artificial. În spaţioasele cuptoare de uscare se reduce la cîteva zile procesul natural de uscare la aer şi lumină ce durează ani şi zeci de ani. Prin tratarea cu leşie şi cu acizi foarte diluaţi, suprafaţa lemnului se învecheşte cu minuţie în numeroase faze de lucru. Uscarea ulterioară în cuptor duce la evaporarea leşiei şi acizilor pătrunşi la cîţiva milimetri adîncime în materialul lemnos. Frecatul mecanic poate produce exact acelaşi efect ca săpunitul timp de decenii de folosinţă efectivă.

După ce suprafaţa lemnului îmbătrînit artificial este astfel pregătită cu leşie, acizi, uscare şi frecare urmează vopsitul. Nuanţele de la deschis la închis se obţin cel mai sigur cu hipermanganat de potasiu, care în cursul unui proces chimic de descompunere se combină cu fibra de lemn. Lemnul colorat deschis, mijlociu sau închis trebuie să fie uscat cîteva zile la aer, altfel anumite transformări chimice fac suprafaţa improprie lustruitului. Abia

---

[5] Regiune în nordul Germaniei, aproape de Hamburg (n. tr.).

după aceea începe uscarea în cuptor.

Învechirea în continuare a materialului se face cu aceleaşi mijloace care se folosesc şi la panourile pentru tablouri, la monturi şi rame.

Procesul tehnologic al muncii de tîmplărie este determinat de felul mobilei ce urmează a fi produsă.

Vechile reguli ale breslelor pentru maeştrii tîmplari sînt destul de precis cunoscute. Modul de lucru este bine stabilit în limitele a cîtorva decenii. Existenţa unor muchii lipite cu clei exclude posibilitatea ca mobila să fi fost produsă în Evul mediu, întrucît breslele prevedeau atunci îmbucarea încrucişată a scîndurilor. Confecţionarea scîndurilor interioare, a suporturilor şi a şipcilor era de-asemenea supusă unor prescripţii limpezi. Toate aceste amănunte îi furnizează specialistului indicaţii preţioase.

Un lemn cu fibra dură sau întrepătruns de prea multe ramuri sugerează întotdeauna că mobila ar fi dubioasă, deoarece controlorii breslelor interziceau meşterilor să folosească lemn de calitate inferioară.

În cazuri de îndoială ar trebui răzuit puţin lemn de pe un loc mai puţin vizibil, de pildă de pe planşeul din spate, care să fie ars pe o placă de sticlă sau ceramică. Dacă lemnul este lemn natur nevopsit cenuşa rămasă după ardere va fi de un alb uşor cenuşiu. Lemnul colorat cu hipermanganat de potasiu lasă o cenuşă de culoare închisă.

Examenul chimic al lustrului are o semnificaţie restrînsă, căci aproape că nu există mobilă veche lustruită care n-a trebuit să fie relustruită cu timpul. Abstracţie făcînd de unele piese de muzeu permanent bine îngrijite, vechile mobile autentice lustruite prezintă cel puţin unele porţiuni devenite mate, care se lărgesc necontenit, în aşa fel că reparaţia pentru menţinerea luciului de oglindă devine absolut necesară. Suprafeţele colorate atent cu ulei de nucă şi lustruite apoi vreme îndelungată pînă la obţinerea nuanţei închise iniţiale par cu desăvîrşire antice.

Urmele lăsate de uneltele folosite la fabricarea mobilei dau cunoscătorilor indicaţii preţioase. Un anume mod de muncă manuală şi anumite unelte caracterizează fiecare epocă. Chiar în cazul imitaţiilor executate cu întreaga grijă cuvenită, figurile sau ornamentele ce trebuiau cioplite din lemnul compact cu o muncă laborioasă se înlocuiesc deseori, fie cu sculpturi mult mai uşor de realizat în piese separate şi de lipit apoi acoperindu-se locurile de joncţiune, fie cu elemente decorative frezate cu maşina din bucata masivă; urmele maşinii de frezat se recunosc chiar dacă piesa se înnobilează ulterior prelucrîndu-se suprafaţa manual.

Auritul de imitaţie se obţine cu aceeaşi tehnică ca cea utilizată de decoratorii sculpturilor. Pentru identificarea auriturilor false se folosesc exact aceleaşi metode pe care le-am expus cu privire la statuile şi ramele aurite.

Intarsiile vechi, autentice, se deosebesc de cele noi, false, atît prin material cît şi prin asamblare. Multe din materiale fiind scumpe şi necesitînd o prelucrare migăloasă, falsificatorul recurge, în loc de fildeş veritabil, la un material mai ieftin, mai moale şi mai uşor de şlefuit după model. Carapacea de broască ţestoasă veritabilă o înlocuieşte cu plăci de material plastic, care se taie lesne şi nu crapă atît de uşor ca produsul animal. În locul lemnelor preţioase foloseşte în mozaic, din motive financiare şi din cauza dificultăţii de a le procura, materiale cu aspect asemănător. Întrucît acestea trebuie de cele mai multe ori să fie colorate, prezenţa coloranţilor chimici indică cu destulă siguranţă falsificarea. La colorarea lemnului (a nu se confunda cu pictarea lemnului) masa lemnoasă trebuie îmbibată la o adîncime de cel puţin cîţiva milimetri, pentru ca culoarea să reziste la netezire şi lustruire. O peliculă de culoare ce aderă numai la suprafaţă s-ar distruge de pe urma acestor operaţii.

Lemnul pătat, băiţuit fără lustru al părţilor interioare ale dulapurilor şi sertarelor se tratează cu raze ultraviolete şi infraroşii, ceea ce nu lasă nici o urmă. Cu ajutorul aerului comprimat rece şi cald bucăţile de lemn incrustate pot fi bine potrivite, întinse şi

uscate, după încleiere, împreună cu montura.

O dată cu introducerea *cleiului* sintetic de lipit lemn, pentru lucrările de tîmplărie a început o eră nouă. Cleiurile artificiale obţinute din combinaţii de uree formaldehidică constituie lianţi de o intensitate necunoscută pînă acum cu ajutorul cărora lemnele pot fi aproape sudate. După combinarea chimică a cleiului cu lemnul, fibrele unite ale lemnelor bine presate formează un adevărat bloc. Pe un lemn nou gros poate fi «presat» un lemn vechi foarte subţire. Muchiile se şlefuiesc.

Analiza materialului poate fi efectuată numai pe baza rumeguşului extras cu ajutorul unui canal de perforare foarte îngust care pătrunde în adîncimea materialului. Cantităţi minime, rezultate din perforarea stratului de legătură, sînt suficiente spre a aduce dovada chimică a prezenţei răşinii artificiale. La alegerea şi mînuirea burghiului trebuie să se procedeze însă cu maximum de precauţie. Rotaţia rapidă a perforatorului electric poate da naştere la oscilaţii de torsiune care să ducă uşor la ruperea tijei de metal dur; perforatorul trebuie deci să fie scurt. În afară de aceasta, trebuie să se lucreze cu întreruperi, care să permită răcirea, şi cît mai încet posibil. Calcularea prealabilă a lungimii admise a găurii de perforare este indispensabilă, spre a se evita străpungerea. Găurile trebuie perforate, se-nţelege de la sine, numai în porţiuni invizibile.

Tîmplari falsificatori specialişti merg atît de departe, încît îşi expun mobila «antică», terminată, fumului intens al unui foc slab de lemne.

Trucurile, oricît de complicate, pot fi descoperite prin analiza chimico-fizică. Însă amatorul şi colecţionarul face rar, mult prea rar uz de această posibilitate. El ar putea să obţină astfel certitudinea şi — nu rareori — să se ferească de pagubă.

III. FALSIFICATORII ARTEI

MIMETISMUL PERFECT: DOSSENA

Primul război mondial a împrăştiat pe pieţele lumii comori de artă de prim rang din diverse surse, limpezi sau tulburi. Obiecte de preţ de toate felurile îşi schimbau posesorul: prinţi scăpătaţi îşi transformau colecţiile în bani; state se despărţeau de piese de fală, pînă atunci inalienabile, ale colecţiilor lor, chiar dacă aceasta se întîmpla uneori sub pretextul lichidării unor dublete. Numeroase bunuri artistice dobîndite pe căi nelegale erau strecurate în canalele secrete ale comerţului negru şi plasate colecţionarilor, care nu întrebau multe căci dorinţa lor pătimaşă de a poseda aceste comori, altfel inaccesibile, risipea toate îndoielile şi scrupulele.

Ofertele aveau parte cu atît mai mult de o bună primire, cu cît inflaţia determina şi ea plasarea banilor în valori materiale. Nu prea existau alte bunuri în care banii să fi putut fi investiţi cu mai multă siguranţă, într-un spaţiu atît de mic, cum erau capodoperele marilor creatori. În jurul anului 1918 au apărut la Paris, din sursă italiană, unele opere de sculptură de un asemenea nivel artistic, încît despre provenienţa lor se vorbea numai în şoaptă. Colecţionari, istorici de artă şi negustori admirau cu evlavie minunăţiile care dovedeau o culme a măiestriei. Potrivit importanţei lor, acestea şi-au găsit un nou lăcaş în muzee şi colecţii particulare renumite.

Primele asemenea opere, de un nivel cu totul deosebit au fost urmate de altele. Ele veneau din Roma. Să se fi despărţit Vaticanul de unele piese făcînd parte din comorile sale inestimabile? Să fi fost o colecţie particulară care, din anumite motive neştiute, vindea sub acoperirea unor mijlocitori de încredere şi discreţi?

Numărul mare şi diversitatea sculpturilor admitea unica concluzie că este vorba de rezervele secrete ale unei colecţii cuprinzătoare. Căci operele excelente puse în vînzare erau, în ciuda

valorii lor, necunoscute. Numai o galerie de o bogăţie unică îşi putea permite luxul să ascundă istoricilor şi amatorilor de artă asemenea comori. Oricum ar fi fost examinată problema, rămînea în picioare faptul că mai exista din cînd în cînd şi în secolul XX posibilitatea de a achiziţiona capodopere inegalabile.

Lucrările proveneau din epoci atît de diferite, încît nu ofereau puncte de sprijin pentru a considera că aparţinuseră unei colecţii alcătuite după criteriile istoriei artelor. Erau deosebite şi în ce priveşte materialul: marmoră, teracotă, lemn. Varietatea sugera ca origine, în măsura în care era vorba de o provenienţă comună, mai degrabă un muzeu.

Discreţia absolută a unor anticari renumiţi şi evitarea vînzărilor la aucţiuni, obişnuită pentru asemenea obiecte, păreau să indice acelaşi lucru.

Unii autori de specialitate şi-au lărgit, studiind aceste sculpturi, cunoştinţele lor cu privire la maeştrii şi şcolile cărora le-au fost atribuite cu certitudine.

O importanţă unică în felul ei, din punctul de vedere al istoriei artei, avea o sculptură de Simone Martini, pictorul. Niciodată înainte nu fusese cunoscută vreo lucrare în piatră sau lemn de mîna lui.

Un relief «Madona cu Sf. Anton», un altul «Fecioara cu Pruncul Isus», numeroase portrete bust, o «Bunăvestire» din lemn şi o fîntînă cu Fecioara, din marmoră, au oferit specialiştilor în artă o privire de ansamblu mai completă asupra creaţiei marilor maeştri din vremuri demult apuse.

Preţurile plătite în cursul unui deceniu pentru aceste opere de artă depăşeau aproape în fiecare caz milionul. Sculpturile splendide, care au creat o situaţie unică pe piaţa artelor în perioada 1918-1928, şi care ilustrau în mod strălucit creaţia a două milenii, erau toate — de la «Athena» greacă şi «Războinicul atic», de la capodoperele arhaice şi minunatele sculpturi gotice pînă la teracotele renascentiste — opera unuia şi aceluiaşi om, care a lucrat

într-un mic atelier de pe Tibru, nu departe de Castel Sant'Angelo.

El se chema Alceo Dossena.

Cum a devenit simplul cioplitor în piatră Alceo Dossena sculptorul secolului? Acest lucru rămîne de domeniul legendei. Negustorul de artă roman Jandolo vede începutul legăturii lui Dossena cu piaţa artei ca un semn al destinului.

În 1916, în ajunul Crăciunului, ostaşul Alceo Dossena a venit în permisie la Roma, din garnizoana sa de la Poggio Mirteto. Solda nu-i ajunsese să le cumpere alor săi nici cel mai modest dar. Speranţa sa era în Maica Domnului. Dar nu în aceea din rugăciuni, ci în aceea pe care a sculptat-o în relief. Vînzarea micului obiect de artă, care a luat naştere treptat din mîinile sale în timpul liber pe care i-l îngăduia serviciul militar, trebuia să-i aducă banii pentru cadouri.

Dossena intră, obosit, în cîrciuma Frascati de pe Via Mario de Fiori, ascunzînd sub pelerina sa relieful învelit în ziar. După ce îşi bău porţia de Chianti, aşeză cu grijă pachetul lîngă el. Cîrciumarul, curios, vru să ştie curînd ce are acolo clientul său. Alceo ezită, pînă la urmă îi arătă Fecioara. Cîrciumarul însă, avînd suficiente icoane, nu manifestă interes pentru Maica Domnului. Spera însă să facă cu ea o mică afacere. Îl chemă pe giuvaergiul Alfredo Fasoli din atelierul de peste drum. Acesta se pricepea puţin în ale artei. Cîrciumarul îi făcu semn să nu-l uite dacă se încheie afacerea...

Fasoli dădu din cap. El vru să ştie de unde provenea relieful. Dossena spuse că vrea să-l vîndă în contul unui camarad al său care n-a primit permisie.

Fasoli îşi dădu seama imediat de valoarea sculpturii. Probabil, îşi zise, soldaţii «au găsit» obiectul de artă undeva într-o capelă veche. După o oarecare tocmeală cumpără Fecioara cu o sută de lire. Soldatul era fericit. Aurarul de asemeni. Pe spinarea prostănacilor se cîştigă banii cel mai uşor...

Cînd Fasoli examină mai tîrziu relieful cu atenţie, îşi recunoscu greşeala. Era o lucrare frumoasă. Trăda o mînă de maestru. Numai

că — nu era veche. *Părea* numai veche. Şi Fasoli îşi dădu seama imediat, că mîinile care au modelat acest relief trebuie să poată crea şi altele, mai convingătoare, mai rentabile.

Printr-o întîmplare, Fasoli îl mai întîlni o dată pe soldat. El îl convinse să mai lucreze obiecte asemănătoare. Mai perfecte din punct de vedere tehnic, şi pe care să le «învechească» artificial.

Alceo Dossena ascultă cuvintele. Nu ştia dacă-i ajung puterile pentru asta. Oricum, relieful, i-a fost plătit cu o sută de lire, deşi făurirea lui nu-i ceruse decît puţine ore libere. Dac-ar avea mai multă linişte şi ar dispune de condiţii de muncă mai bune — poate i-ar reuşi ceva mai bun. Căzu de acord.

După liberarea din armată, Dossena începu să ducă viaţa de muncă zilnică a unui meşteşugar, a unui meşteşugar de artă cum sînt mulţi în Italia. Ei trăiesc fără pretenţii, munca lor oferindu-le suficiente bucurii şi satisfacţii.

Ca primă sculptură Alceo Dossena furnizează o statuie în stil medieval. Fasoli o vîndu uşor pentru 3.000 lire, din care aproape 2.000 lire aur. Dossena primi 200 lire. Era îngrijorat. Nu cumva pierde Fasoli la această afacere? 200 lire! Sînt mulţi bani, foarte mulţi!

Fasoli nu şi-a putut păstra, evident, secretul sau poate ştiau şi alţii despre cioplitorul de piatră de pe Tibru. Numărul clienţilor creştea, al comenzilor de asemeni. Însă nimic nu probează că Dossena ar fi lucrat vreodată conştient de faptul că sculpturile sale sînt menite să inducă în eroare pe cumpărători. El livra lucrările ce i se comandau, exact aşa cum i se cerea: în stil arhaic, roman, gotic, elenistic.

Mijlocitorii de tot soiul intrară pe fir.

Să găseşti cumpărători nu era o problemă. Tot mai insistent se interesau însă amatorii serioşi de provenienţa acestor opere de mare valoare. Unora din cumpărători nu le era suficientă numai şuşoteala plină de mister. Comercianţii fură deci nevoiţi să facă rost de pedigreeuri, pentru a putea prezenta documente demne de

încrederea acelor cumpărători care nu se mulţumeau cu aluzii discrete la surse ca Vaticanul, colecţiile unor aristocraţi, muzeele.

Cel ce vindea drept autentică o pastişă de zeiţă greacă arhaică se supunea şi obligaţiei de a falsifica toate «documentele» necesare. Alceo Dossena n-avea însă nici în clin nici în mînecă cu asemenea maşinaţiuni. Treaba lui era piatra cioplită, lemnul sculptat, pămîntul ars. Tot restul era în afara lumii sale, care cuprindea atelierul, căminul, familia. Că a parcurs interminabile drumuri pe căi lăturalnice, că savura vinul saturat de soare şi fete arse de soare, aceasta ţinea de temperamentul său italian, care îmbina munca obositoare, grea de peste zi cu ceasul îmbătător de senzualitate şi de *dolce far niente* — creînd armonie din contradicţii, aşa cum se exprimă aceasta în varietatea operelor sale.

Pretenţiile marilor negustori de artă creşteau. În consecinţă, şi cei ce plasau comenzi lui Dossena erau obligaţi la rîndul lor să ceară calitate mai înaltă şi opere mai rare. Artistul de pe Tibru îşi acordă aproape fără efort lucrările sale exigenţelor crescute.

Primi din partea unui respectabil anticar din Florenţa însărcinarea de a crea un monument funerar din Renaşterea timpurie, în stilul lui Mino da Fiesole. Inscripţia s-ar putea referi la familia Savelli, întrucît există indicii că a existat odată un cavou al acestei familii. Dacă lucrarea i-ar reuşi lui Dossena, s-ar putea apoi aranja ca ea să fie *găsită* la un loc potrivit.

Alceo creă o operă în stilul cerut, iar un savant conştiincios descoperi locul de odihnă veşnică al patricienilor în mica biserică în ruine de pe un domeniu ce aparţinuse cîndva Savellilor. «Mormîntul familiei Savelli», pierdut secole de-a rîndul, apăru în întreaga strălucire a frumuseţii sale gotice. S-a găsit chiar, în mod miraculos, o chitanţă semnată de însuşi Mino da Fiesole prin care artistul confirma familiei Savelli primirea onorariului pentru munca sa de sculptor! O capodoperă din quattrocento cu un document de epocă, care atestă că este vorba de creaţia unuia din cei mai mari sculptori ai vremii...

Prin intermediul multor mîini monumentul ajunse la ultimul cumpărător, care-l achiziţiona cu şase milioane lire — un preţ foarte mare, chiar în condiţiile inflaţiei. Dossena obţinu 25.000 lire.

O comandă asemănătoare se referea la sculptarea unei statui a «Athenei».

Dossena realiză opera, — provenită chipurile dintr-un univers cultural cu un mileniu şi jumătate mai vechi decît cel al mormîntului Savelli, — într-un stil unitar şi închegat, absolut convingător.

«Athena» avea 1,70 m înălţime. Ea putea rezista perfect în frumuseţea-i clasică, alături de Apollo din Veiji sau de oricare din cele mai valoroase sculpturi ale antichităţii. Aceeaşi mişcare, minunat încremenită în piatră şi totuşi vie, subjugă ochiul privitorului. Formă cioplită şi conţinut sufletesc se unesc într-o armonie desăvîrşită.

Dossena nu se mulţumi numai cu sculptura. El dădu pietrei şi patina de un luciu mat al veritabilei durităţi.

El trată piatra cu o pastă fluidă care pătrunzînd adînc în materialul poros, făcu ca suprafaţa să se usuce pînă la tăria granitului şi o şi coloră uşor. Secretul compoziţiei acestei paste o luă cu el în mormînt. Azi se ştie doar atît că-şi scufunda sculpturile antice în această masă, de regulă de mai multe ori. O mare groapă cimentată din atelierul casei de pe malul Tibrului permite să se reconstituie modul în care statuile erau coborîte şi ridicate cu un cric.

Două evenimente au dus la o cotitură în viaţa lui Dossena şi a celor ce trăiau în jurul lui şi prin el.

Omul din atelierul de lîngă Castel Sant'Angelo cunoscu, prin moartea soţiei sale, serioase dificultăţi financiare. În acelaşi timp îi ajunsese la ureche ce sume uriaşe fuseseră plătite pentru diferitele sale lucrări.

Înainte nu-l interesau defel cîştigurile negustorilor. Era un meseriaş pe care nu-l priveau profiturile celor ale căror comenzi le

executa. Ei îşi asumau riscul de a rămîne cu marfa (livrată de Dossena) nevîndută; era deci firesc să realizeze şi cîştigul scontat. Această mentalitate corespundea spiritului breslelor, de care se putea desprinde numai acela care, detaşîndu-se de mediu şi de optica lumii înconjurătoare, se ridica de la starea de meşteşugar la cea de artist liber.

Cînd Dossena, înarmat cu cunoaşterea sumelor fantastice realizate de operele sale, s-a înfăţişat la anticarul roman care vînduse teracota sa «Fecioara cu pruncul» pentru trei milioane lire şi l-a plătit cu 50.000 lire, a avut parte de o dezamăgire zdrobitoare. Avea nevoie din cauza decesului, de ceva bani. De un avans. De un ajutor. Acesta îi fu refuzat. Să aducă întîi o sculptură bine vandabilă, îi spuse negustorul, atunci va avea şi el banii. Dar nici cu o zi mai devreme, Dossena se întoarse, îngîndurat, acasă. În casa sa goală.

A doua zi hotărîrea era luată: se consultă cu un avocat. Situaţia de fapt era clară: el nu vînduse niciodată o sculptură pretinzînd că ar fi veche. Toţi cei ale căror comenzi le executa ştiau că fiecare sculptură era opera mîinilor sale. Ceea ce-i plăteau nu era mai mult decît preţul curent pentru o lucrare nouă, bună. El livra ceea ce i se comanda fără intenţie de mistificare, fără a participa la vreo înşelăciune, fără a profita de pe urma faptului că creaţiile sale erau revîndute ca originale medievale sau antice.

Este foarte posibil ca lucrările importante ale lui Dossena să-şi fi păstrat şi azi locurile de onoare, dacă dorinţa sporită de cîştig şi ambiţia nu l-ar fi împins pe Dossena *să facă curăţenie* în sensul cel mai larg al cuvîntului. Fireşte, se poate ca în decursul anilor cîte o lucrare să fi fost pusă la îndoială. Sculpturile în lemn îndeosebi n-ar fi putut rezista pînă la urmă unui examen scrupulos, tratarea tehnică a materialului trădînd în acest domeniu o provenienţă mai recentă. Dar lucrările *mari* au fost calificate numai de mărturisirea lui Dossena drept ceea ce erau de fapt: opere de artă antice, din quattro şi cinquecento... create în secolul XX de cineva care trăia atît în veacul său, cît şi în epoca paleocreştină sau în secolele XV şi XVI.

Autodenunţarea lui Dossena a declanşat o avalanşă de o forţă nemaivăzută încă în lumea artelor.

Anticarul cu renume internaţional Jacob Hirsch, grav atins, a fost primul care a sosit de la Paris, la Roma. «Athena» trecuse prin mîinile sale. Pentru el erau mai multe în joc decît cîteva milioane şi anume bunul său nume, renumele firmei sale.

Hirsch considerase primele informaţii ca fiind zvonuri tendenţioase, răspîndite de firme concurente şi răuvoitoare, de negustori, experţi şi colecţionari ocoliţi de el.

«Athena» nu putea, nu trebuia să fie un fals! Zeiţa de piatră era tot atît de veritabilă ca cele şase carate pe care le purta la degetul mic de la mîna stîngă.

Cînd anticarul parizian se găsi în sfîrşit faţă-n faţă cu Dossena, îi puse, aparent degajat, întrebarea crucială. Răspunsul fu nimicitor. Hirsch protestă trecînd apoi la atac. Pentru el situaţia era clară: Dossena, un om de nimic, un coate goale, cioplitor în piatră care-şi tîrăşte zilele într-un bîrlog mizer. Pentru a trece din bezna existenţei sale zilnice în lumina strălucitoare a succesului el a recurs la un jalnic truc publicitar afirmînd că este creatorul unor capodopere din cele mai minunate. Dossena zîmbi, trecu în încăperea alăturată, scotoci printre boarfele dintr-un ungher şi se întoarse cu o bucată de piatră. Erau degetele care lipseau de pe mîna «Athenei» şi pe care Dossena le rupsese după terminarea lucrării la cererea clientului. «Athena», ca toate sculpturile antice, trebuia să aibă urme vizibile de vechime. Toate statuile vechi autentice erau ciuntite. În cursul unei existenţe de două milenii se întîmplă multe. Dossena furniză astfel dovada materială a faptului că «Athena» era opera sa. Jakob Hirsch ştia perfect ce era în joc. Nu în primul rînd cîştigul material, ci mai degrabă încrederea cercurilor iubitoare de artă din toate ţările lumii. Erau ameninţate comerţul de artă internaţional şi numele unor mari istorici de artă. Temerile lui Hirsch le împărtăşeau şi alţi anticari, mari şi mijlocii.

Exista o singură posibilitate de a salva ceea ce se mai putea salva: a susţine în continuare că toate lucrările puse sub semnul întrebării în urma declaraţiei lui Dossena sînt autentice. Într-un caz extrem, s-ar putea admite că Dossena a lucrat la ele ca restaurator, ceea ce ar explica şi cunoştinţele sale atît de precise. El nu era, chipurile, decît un meşteşugar devenit megaloman.

Specialiştii care atestaseră cu expertizele lor «autenticitatea» lucrărilor lui Dossena sperau ca acest plan de bătaie să le salveze onoarea şi competenţa în artă. Istoricii de artă care-şi manifestaseră îndoiala faţă de aceste sculpturi savurau din plin confirmarea cunoştinţelor, prudenţei, infailibilităţii lor. Cei ce nu găsiseră pînă atunci ascultare demonstrau acum cu o logică implacabilă indiciile falsului pe operele lui Dossena. Este greu de precizat dacă la baza acestor judecăţi nimicitoare au stat întotdeauna o profundă convingere morală, voinţa de a afla adevărul şi dorinţa de clarificare, sau considerente de alt ordin.

Cazul Dossena deveni un imens scandal şi ridică totodată o problemă neobişnuită în domeniul artei.

Creaţia lui Dossena cuprindea lucrări nu dintr-o *singură* epocă ci dintr-o perioadă al cărei început respira spiritul lumii antice şi în al cărei sfîrşit se simţea suflul Renaşterii. Nu era vorba de imitarea servilă a unor originale în limitele cîtorva decenii, ci de opere autentice, create în diverse stiluri artistice, despărţite între ele de un mileniu şi jumătate. Copierea n-ar fi constituit o dificultate pentru un copist priceput; realizarea unor opere quasi-independente în diverse stiluri a presupus însă o reală măiestrie din partea artistului, capabil să imagineze asemenea varietate de opere originale.

Observatorului superficial ar putea să i se pară că imitarea diferitelor stiluri este numai o problemă tehnico-meşteşugărească; istoricul de artă cunoaşte însă greutăţile aproape de netrecut întîmpinate de cel ce se străduieşte să dea formă şi expresie unor opere atît de opuse din punct de vedere spiritual. Contrastul dintre

sculptura arhaică, care înfăţişa omul în repaos, şi cea de la sfîrşitul Evului mediu, care exprima în operă viaţa în mişcare, este tot atît de mare ca deosebirile spirituale şi sufleteşti dintre universurile culturale despărţite de un mileniu şi jumătate în care aceste sculpturi îşi au originea. Şi totuşi Dossena le-a dat amîndurora un suflu autentic. În jurul lui Dossena şi al operei sale apăru o întreagă literatură. Istorici de artă, care calificaseră înainte vreme unele din sculpturile sale drept capodopere strălucite, le degradau acum la rangul de falsuri lipsite de valoare. Ar fi fost mai înţelept să le declare opere valoroase, deşi create în spiritul şi maniera altor vremuri, chiar dacă în felul acesta specialiştilor li s-ar fi putut imputa doar o greşeală de interpretare, iar nu confundarea falsului cu autenticul.

Alţi specialişti căutau un refugiu în noţiunea de «copist», fără însă a se putea referi nici măcar la un singur original *copiat* de Dossena. S-a născut astfel paradoxul: există şi copişti fără un model originar, imitatorul creînd o copie-unicat din mai multe originale diferite.

În sfîrşit, s-a crezut că se poate explica fenomenul Dossena cu afirmaţia că ar fi găsit modele pentru multe din sculpturile sale antice în «Zeiţa tronînd».

Faptul că această «Zeiţă tronînd» — care conta, ca o capodoperă strălucită a epocii greceşti arhaice, printre cele mai preţuite comori ale Muzeului de antichităţi din Berlin — fusese semnalată de istoricul de artă italian Galii ca un fals de la sfîrşitul Evului mediu, nu-i împiedica pe apărătorii acestei teorii să deducă originea unor detalii ale sculpturilor lui Dossena de la originalul nerecunoscut unanim ca atare.

Dossena nu era nici copist, nici falsificator, nici imitator. După cum a transfigurat creator arta picturală a lui Simone Martini în artă sculpturală, făcînd ca o Madonă bidimensională a acestui maestru să renască într-o operă tridimensională, tot aşa a creat şi celelalte lucrări din «imagini» inexistente, vizibile numai ochilor minţii sale.

l-a reuşit să proiecteze în prezentul său şi să însufleţească trecutul de mult apus. L-a depăşit, ca conţinut spiritual al operelor sale, pe pastişorul Giovanni Bastianini.

Sculptorul berlinez Zadikow, care lucra la Paris, i-a povestit lui Adolph Donath, editorul publicaţiei «Internationale Kunst-Revue» (Revista Internaţională de Artă) şi cunoscut critic de artă al ziarului «Berliner Tageblatt» despre o vizită a sa în atelierul de la Roma al lui Dossena, în anul 1930. El a văzut un înger îngenuncheat lucrat în stil gotic din lemn vechi, mîncat de carii, alături două busturi de marmoră în stil Renaştere, modele pentru basoreliefuri, statuete de bronz în maniera sfîrşitului Renaşterii şi capete arhaice.

«Aveam impresia că toate acestea le-am mai văzut odată, şi totuşi păreau toate cumva străine. Într-un fragment de marmoră, o mînă, am recunoscut o piesă autentică, probabil un model. Dossena însă afirma cu insistenţă la toate întrebările mele privind acest subiect, că tot ce se vede a fost făcut de el însuşi. Nu m-am declarat însă mulţumit numai cu atîta. Tratarea foarte diferenţiată a fiecărei piese îmi părea suspectă... Îngerul gotic şi fragmentele eboşate nu reuşeam să le împac cu înfăţişarea şi felul de a fi al lui Dossena — căci există totuşi relaţii intime între artist şi opera sa. Chiar şi în imitaţii se recunoaşte scriitura artistului».

Zadikow, citat drept maestru de către Donath, relată în continuare că presupunerea sa, potrivit căreia în Italia ar exista de secole excelente şcoli pentru falsificatori, a fost confirmată: «Un şef al acestora era Dossena. Îndemînarea lui deosebită consta însă în aceea că nu lucra falsuri nemijlocite ci recrea fiecare din aceste lucrări, ele fiind pătrunse de suflul unuia din stilurile cunoscute».

Afirmaţia că Dossena ar fi fost un conducător al şcolilor de falsificatori ce acţionează de secole în Italia este lipsită de orice temei. Demnă de reţinut este numai recunoaşterea sculptorului specialist că nu a reuşit să împace «îngerul gotic» şi piesele, fragmentele eboşate, cu înfăţişarea şi felul de a fi al lui Dossena. Ele aveau deci un fel de a fi şi o înfăţişare diferită — dar ce fel şi ale cui?

Cum a putut Zadikow să recunoască drept autentic, dintr-o singură privire, un fragment de piatră — rămîne secretul său:

Adolph Donath, în acea vreme unul din oracolele artistice ale Germaniei, declară în cartea sa «Cum lucrează falsificatorii» că «lucrările lui Dossena ne lasă rece». Întrucît este puţin probabil ca acest «ne» să fie un pluralis majestatis, el se referă după toate aparenţele la specialiştii în artă. Cum a fost atunci posibil, ca reprezentanţi de seamă ai acestei tagme să manifeste o profundă admiraţie pentru operele lui Dossena — înainte ca el să le fi declarat ale sale proprii? *Errare humanum est!* Dar eroarea trebuie recunoscută...

Cu numai patru rînduri mai jos Donath compară modul în care-şi învechea Dossena sculpturile cu cel al lui Michelangelo, care şi-a îngropat în pămînt «Amorul dormind» nou-nouţ ca să-i dea patină. Donath adaugă însă: «...cu deosebirea că Michelangelo era Michelangelo» — o rezervă neconvingătoare. Căci o falsificare prin patinare rămîne o falsificare, oricine ar fi comis-o.

Experţii pripiţi în laude, care atribuiseră unele din sculpturile lui Dossena cercului lui Donatello, familiei Pisano din goticul timpuriu, atelierului lui Verrocchio, iar altele epocii arhaice, le-au calificat apoi, de pe o zi pe alta, drept evidente trucuri de falsificatori.

De vrem însă să fim echitabili faţă de Dossena, din punct de vedere analitic şi spiritual, ne lovim imediat de una din acele piedici care se ridică în faţa oricărei strădanii atunci cînd fapte bine legate între ele infirmă teoriile cele mai bine închegate...

Alceo Dossena ca om, meseriaş şi artist ne pune în faţa necesităţii de a răspunde la trei întrebări, înainte ca apariţia şi activitatea sa să poată fi elucidate:

1. Cum se poate explica că un maestru de clasa sa şi-a petrecut cincizeci de ani din viaţă în cel mai adînc anonimat, ca să păşească după aceea în lumina reflectoarelor opiniei publice mondiale împins numai de evenimente exterioare trăirilor sale

intime?

2. Cum s-a întîmplat că acest spirit creator n-a produs totuşi o operă inspirată de lumea înconjurătoare, că a renunţat să înfăţişeze natura din zilele sale şi s-a lăsat fecundat de spiritul unor vremi apuse de secole?

3. Cum a reuşit un om al secolului XX să reproducă atît de profund autentic spiritul universului de cultură precreştin ca şi al celui din secolele XIV şi XV, încît creaţiile sale să fie empiric convingătoare în sensul cel mai propriu al cuvîntului?

Din nesfîrşitul şir de pastişori, imitatori, copişti, falsificatori ai artei care au păşit pe căi lăturalnice, în afara drumului drept al artiştilor creatori, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, nu s-a detaşat nici unul ca o personalitate convingătoare ce depăşeşte orice normă, aşa cum a făcut-o Alceo Dossena, care pare a fi reprezentat — şi poate chiar aceasta este calea spre o explicaţie — o verigă de legătură între cele două lumi, a existenţei şi a aparenţei.

Aşa după cum figurile remarcabile, mult controversate ale istoriei prezintă întotdeauna o înfăţişare deformată de ura şi favoarea partidelor, aşa şi descrierea caracterului lui Dossena variază între schiţa uşor conturată şi cea mai dură manieră alb-negru.

A fost calificat drept geniu, geniu al falsificatorilor, meşteşugar, escroc.

Dacă demenţa este soră cu geniul, văr îi poate fi eventual un nerod. Dar niciodată un nemernic.

Să căutăm dar răspuns la cele trei întrebări capitale: Pînă în ziua în care şi-a făcut depoziţia, Dossena fusese un anonim. El aparţinea acelei mase de artizani romani care-şi folosesc înzestrarea moştenită într-o îndeletnicire care le asigură, de obicei în limite destul de modeste, existenţa. Ei îşi sînt singuri stăpîni, lucrează după cum li se pare că este bine, pot să hoinărească dacă-i îndeamnă inima. O tradiţie copleşitoare este în acelaşi timp binecuvîntare şi blestem în această Romă. Nimeni nu i se poate sustrage, fie că cizelează cupe

de aur, lipeşte vitralii sparte, restaurează candelabre de lemn aurite sau redă patina vremii unor vase de cupru lustruite din greşeală de vreun servitor nepriceput din Campagna. Rar forţează cîte un temperament vulcanic limitele strîmte ale acestei lumi, năzuind să se afirme. Dorinţa de afirmare şi setea de glorie ce s-ar trezi eventual nu găseşte cale liberă, aşa cum se întîmplă cu artistul din Nord. Artizanului, fie chiar talentat, îi lipseşte impulsul de a trece la realizarea unei arte proprii, independente. De aceea îşi găseşte satisfacţia — ca şi Dossena — în opera însăşi, fără a sesiza şansele unei reale ascensiuni.

Operele sale, deşi creatoare, se adapă tematic şi ca formă din modelele antichităţii şi ale evului mediu clasic. Prezentul şi trecutul se contopesc pentru el, pe neobservate, într-un şuvoi unic.

Dar se pune întrebarea: cum de a putut un contemporan de-al nostru să dea viaţă unor lucrări aparţinînd ca formă şi sentiment unui trecut îndepărtat, lucrări la fel de convingătoare ca operele create în acele vremuri? Răspunsul poate fi găsit numai admiţînd faptul că există excepţii: creatori atît de strîns legaţi de trecut, încît nu mai trăiesc în epoca lor ci în altele, de mult trecute. Aceasta contrazice însă teza universal acceptată, potrivit căreia n-ar fi posibilă realizarea unor opere de artă autentice situate în afara epocii în care trăieşte artistul. Cazul Dossena demonstrează — şi a recunoaşte aceasta este indispensabil — că în domeniul artei nu există reguli şi norme absolute.

Rămîne o întrebare deschisă, dacă pentru Dossena impulsul iniţial pentru crearea de sculpturi antice şi medievale l-au constituit considerente de ordin material (după cum s-ar putea presupune în cazul Madonei cioplite în orele libere ale serviciului militar), sau bucuria autentică a muncii, o necesitate internă (în acest caz cîştigul bănesc ar fi elementul secundar, iar creaţia artistică — cel primar).

N-ar fi oare justificat să se presupună că, prizonier al unui cîmp de forţe tradiţional, sesizabil doar metafizic, lucra dintr-o constrîngere interioară conform firii sale şi în stilul altora? Din

punct de vedere strict material lucrările sale erau falsuri, din punct de vedere spiritual erau însă creaţii originale.

Obiecţia istoricilor de artă, care vedeau în învechire, patinare, ciobire şi craclare o înşelăciune premeditată sau cel puţin intenţia de a o comite, nu schimbă nimic din cele spuse.

Dar mai există o explicaţie plauzibilă: cînd un maestru de talia lui Dossena făureşte, dintr-un impuls lăuntric, opere antice sau clasice, el simte o satisfacţie deplină numai dacă opera terminată se dovedeşte «autentică» pînă în cele mai mici amănunte.

Acest mobil este fundamental diferit de cel al imitatorilor şi falsificatorilor, care-şi învechesc producţiile în vederea unei vînzări mai profitabile şi mai uşoare.

Lui Dossena îi erau străine asemenea intenţii. Dacă ar fi fost în cîrdăşie cu profitorii muncii sale i-ar fi revenit fără îndoială onorarii mai mari decît cele obţinute în fapt şi care nu răsplăteau corespunzător nici măcar realizarea materială, meşteşugărească, a acestor lucrări. Plăcerea de a învechi o întîlnim de altfel şi la pictorul german Lenbach, care, deşi nu-şi învechea intenţionat tablourile, nu se opunea deloc întunecării culorilor şi nici craclării verniului, căci astfel tablourile semănau mai mult cu picturile vechilor maeştri.

Dossena spunea despre sine însuşi:

«M-am născut, ce-i drept, în vremea noastră, dar cu sufletul, gustul şi sensibilitatea altor epoci».

Dr. Hans Cürlis, conducătorul Institutului de cercetări culturale din Berlin, care a turnat un remarcabil film despre Dossena, descrie maniera de lucru a cioplitorului roman, foarte concludentă pentru întregul complex de probleme:

«*L-am observat multă vreme pe Dossena înainte de filmare. Modela un grup statuar din argilă, reprezentînd trei bocitoare în mărime naturală, pentru un monument al celor căzuţi în răsboi, la Cremona. Tehnica sa era de o extremă acurateţe academică. Figurile le modela întîi în nud, după model. În tot acest timp lungimea membrelor, capul, proporţiile erau*

măsurate pe model de repetate ori, cu compasul mare de lemn, şi transpuse exact în argilă. Dossena drapa apoi costumul pe model şi-l reproducea în argilă pe nudurile sale... Ca pentru a se odihni după această muncă grea, el lucra simultan, zi de zi, la patrusprezece basoreliefuri, reprezentînd momente din «Purtarea Crucii», pe care trebuia să le execute în marmoră la comanda Vaticanului.

Şi aici am avut parte de lucrul cel mai uimitor din cele ce ne fusese dat să vedem vreodată în munca de sculptor. Fără nici o schiţă sau eboşă, au prins viaţă în cîteva minute, şi totuşi fără nici o grabă vizibilă, figuri în alto şi basorelief. Totul se petrecea atît de repede şi de neaşteptat, încît abia reuşeam să urmărim cu aparatul de filmat. Cu aceeaşi uşurinţă trebuie să fi lucrat vechii maeştri cînd improvizau stucaturile de pe plafoanele şi pereţii palatelor sau bisericilor. Cu aceeaşi degajare modela Dossena, pentru «Purtarea Crucii», construcţii, porţi de oraş şi ziduri semeţe şi fantastice, care, cu volumele lor întinse şi viguros fasonate, depăşesc fundalul sugerînd perspective îndrăzneţe.

Ţineam, bineînţeles, foarte mult să-l vedem pe Dossena lucrînd şi la o statuie antică. Ne întrebă ce anume să schiţeze şi eu îl rugai să modeleze o zeiţă arhaică. Dossena lăsă la alegerea noastră dacă zeiţa să fie reprezentată în picioare sau şezînd. Şi în timp ce ne pronunţam pentru o zeiţă în picioare, el şi puse mîna pe cîteva scînduri şi ridică eşafodajul. Peste jumătate de oră în faţa noastră stătea, modelată în argilă, o zeiţă atică de cca 6o cm înălţime, de o frumuseţe fascinantă, cu acea rigiditate arhaică abia destinsă, caracteristică celor mai bune piese autentice. Demn de remarcat este faptul că această lucrare a fost executată imediat după modelarea reliefurilor înfăţişînd «Purtarea Crucii», fără nici o pauză. Zeiţa a fost de asemenea întîi eboşată, apoi drapată. Cu aceeaşi uşurinţă modelă Dossena şi capul, şi dintr-odată înflori zîmbetul pe chipul femeii căreia i s-ar fi închinat grecii cu două mii cinci sute de ani în urmă. L-am filmat şi cum lucra cu ciocanul şi dalta la un războinic grec arhaic, perfect stăpîn pe tehnică şi sigur de rezultatul muncii sale. L-am filmat şi în timp ce desena în cărbune un cap de Cristos cu coroana de spini, pe care-l făcu să apară în clar obscur, dintr-un fond închis, estompat.

L-am observat pe Dossena cîteva zile la rînd. Totul îi ieşea din mînă fără un efort vizibil, fără sugerarea vreunui mister. Din cînd în cînd fredona melodii din opere sau ne adresa un zîmbet prietenos. Activitatea sa insolită se desfăşura atît de firesc, încît abia mai tîrziu am realizat că asistasem de fapt la reîncarnarea unui maestru al Renaşterii şi a unui sculptor atic. Cel puţin pentru un istoric de artă, deci şi pentru mine, această idee apare înspăimîntătoare şi zguduitoare totodată. Pare să-şi piardă conţinutul o lege fundamentală a oricărei concepţii despre artă, legea potrivit căreia o operă de artă se poate naşte o singură dată, *atunci cînd, aflîndu-se în punctul de intersecţie al unor cauze determinate de epoca respectivă, devine expresia acesteia. Cauzalitatea se vede şi ea abolită iar doctrinele sînt lipsite de pondere, rupte de terenul sigur al experienţei.*

Nici explicaţia, la modă, a creaţiei în stare de transă, nu este satisfăcătoare. În orice caz, o asemenea explicaţie nu poate fi dedusă nici din personalitatea lui Dossena, nici din maniera sa de lucru. Exprimîndu-ne fără savantlîcuri: ar trebui să ne bucurăm că vremea noastră este într-atît de evoluată încît Alceo Dossena, ca un adevărat fiu al ei, a putut crea după cum îl îndemna inima».

Numeroşi experţi eminenţi, ca Wilhelm von Bode, Swarzenski, von Hadeln, Loeser, Moll, D. B. Graves, Perkins, Parson şi alţii, au recunoscut că nici una din operele lui Dossena nu poate fi considerată o copie şi că fiecare exprimă convingător spiritul epocii respective.

Muzeul din Boston a achiziţionat cu 100.000 dolari un «Sarcofag sculptat, de Mino da Fiesole», Muzeul Metropolitan din New York o «Zeiţă greacă» iar Muzeul din Cleveland o «Fecioară cu Pruncul, de Pisano». Toate cele trei capodopere erau creaţii ale lui Alceo Dossena.

Se apreciază că lucrările lui Dossena, ajunse în America, au realizat încasări ce se ridică la o jumătate milion de dolari.

În 1928 Dossena a introdus acţiune în justiţie împotriva

mijlocitorului Alfredo Fasoli şi anticarului Romano Palazzi, pentru «înşelăciune».

Fasoli a încercat să se salveze pe teren politic: l-a acuzat pe Dossena de agitaţie antifascistă.

«Sculptorul secolului» a pornit-o însă pe aceeaşi cale.

El l-a angajat ca avocat pe Farinacci, secretar al partidului fascist şi prieten intim al lui Mussolini.

Dar ambele procese s-au împotmolit.

Dossena a murit în 1937 la Roma, într-un spital de săraci.

Omul care-l apărase împotriva învinuirilor periculoase ale lui Fasoli, Farinacci, a fost executat de partizani la 28 aprilie 1945, odată cu Mussolini, Clara Petacci şi 15 însoţitori ai «Ducelui».

TREIZECI DE VAN GOGH-URI ÎŞI CAUTĂ PICTORUL

1

Cuvîntul de ordine în Berlinul anilor de după primul război mondial era: «Fiecare pentru sine»; moartea a milioane de oameni a devalorizat viaţa. Cui îi stătea în putere voia să recupereze tot ce a pierdut. Localurile de noapte erau tot atît de supraaglomerate ca azilurile de noapte pentru cei fără de adăpost. Marca se descompunea în petice de hîrtie, apăreau zi de zi alţi cerşetori şi alţi milionari. Pentru bani se putea obţine orice — chiar şi tot ce era prohibit.

În această atmosferă de descompunere îşi exhiba trupul mlădios şi puţintel — terminat într-un cap supraîngust şi degenerat — şi un dansator pe nume Olindo Lovael. Cînd marca stabilizată puse capăt acestei babilonii halucinante, proprietarii locuinţei, a cărei cea mai bună cameră servise unor reprezentaţii secrete, se transformară iar în onorabile persoane cu camere de închiriat. Iar dansatorul erotic

Olindo Lovael, devenit Otto Wacker, asociat acum al întreprinderii de taximetre Kratkowski, din Berlin Nord.

2

Asociaţia de taxiuri Wacker/Kratkowski n-a avut parte de o viaţă lungă. În 1925 partenerii se despărţiră. Ce a învîrtit în următorii doi ani Wacker, — care avea şi alte resurse băneşti, prea puţin cunoscute, — a rămas neclarificat.

În 1927 el se făcu din nou remarcat public. În vechea şi selecta stradă Viktoria se deschise «Galeria de artă Otto Wacker». Se anunţase, deasemenea, că magazinul de artă «intenţionează să publice, în editură proprie, cărţi de istoria artei».

Cu prilejul inaugurării Galeriei Otto Wacker invitaţii şi cronicarii artistici ai presei s-au pomenit în faţa unei impresionante cantităţi de picturi şi de lucrări de grafică insignifiante. Cîteva pînze au stîrnit însă o adevărată vîlvă. Erau opere ale lui Vincent van Gogh, rar întîlnite în comerţ într-un număr atît de mare. Proprietarul galeriei lăsă să se înţeleagă că proveneau dintr-o colecţie princiară.

Atît colecţionarii cît şi negustorii se interesau de tablourile acestui olandez, un nume ce «promitea». Era considerat promotorul unei arte postimpresioniste. Vincent van Gogh constituia o investiţie de capital nu numai sigură dar şi aducătoare de cîştig. Profiturile ce se realizau din diferenţa între preţul de achiziţie şi cel de vînzare atingeau sume neobişnuite chiar pentru comerţul de artă.

Ansamblul operei lui van Gogh era necunoscut în ceea ce priveşte volumul. Trebuiau să existe tablouri, născute din lumina geniului şi întunericul demenţei, a căror soartă n-o cunoştea nimeni. Se ştia că picturi ale lui van Gogh, culese din poduri şi din cămări cu vechituri, fuseseră încărcate în roabe şi vîndute ca maculatură.

Tablouri semnate şi nesemnate. Începute, lucrate, pe jumătate terminate.

Istoricul de artă olandez Dr. Baart de la Faille lucra de ani de zile la «Catalogul operei lui van Gogh» şi strîngea cu răbdare materialul foarte împrăştiat. În această activitate el găsi un sprijin activ la Otto Wacker, care-i puse la dispoziţie pentru lucrarea sa fundamentală treizeci de tablouri ale maestrului. Dr. de la Faille îşi manifestă recunoştinţa, promiţînd lui Wacker să publice în Catalogul de opere aceste tablouri. Autenticitatea picturilor van Gogh, aparţinînd lui Wacker, fu astfel întărită prin expertiza renumitului specialist al operei lui van Gogh. Galeria Otto Wacker făcea comerţ numai cu opere de artă autentice.

Locul primelor lucrări de van Gogh, ale Galeriei Wacker, repede vîndute, fu curînd luat de altele. Nimănui nu i s-a părut ciudat, sau chiar suspect, ca în galeria de curînd deschisă a unui anticar pînă atunci cu desăvîrşire necunoscut să apară imediat un nou van Gogh, după ce altul fusese vîndut. Colecţionarii şi negustorii luau drept bună expertiza dr-ului de la Faille. Întrebărilor cu privire la provenienţa tablourilor li se dădea un răspuns satisfăcător pentru cei interesaţi, printr-o aluzie vagă la un fost proprietar provenind din înalta nobilime. Ei *voiau* să se mulţumească cu atît. În comparaţie cu piaţa mondială, van Gogh-urile galeriei Wacker erau ieftine. În toamna anului 1928 apăru lucrarea fundamentală a dr. Baart de la Faille, «'Œuvre de Vincent van Gogh, Catalogue Raisonne». În ele se aflau şi cele treizeci de picturi ale maestrului a căror filieră putea fi urmărită pînă la Otto Wacker. Pînă la Otto Wacker şi nu mai departe.

3

«Autorul Catalogului operelor lui van Gogh, dr. Baart de la Faille, se vede obligat să adauge lucrării sale o completare, care

declară drept falsuri dubioase treizeci de picturi calificate în catalog drept autentice. Dr. de la Faille a ajuns la această convingere după un studiu temeinic şi-şi recunoaşte eroarea cu profund regret. Această declaraţie laconică a savantului a produs printre colecţionari şi negustori o vie agitaţie. Cei ce posedau cîte un van Gogh aşteptau cu înfrigurare precizări, voind să ştie care opere au fost identificate drept falsuri, iar neliniştea creştea cu fiecare zvon care circula în cercurile interesate dar şi în marele public. «Cazul Dossena» mai era viu în amintirea tuturor. Mai mult sau mai puţin justificat se făcea deodată afirmaţia despre cutare sau cutare operă a cîte unui mare maestru că trebuie considerată un fals. Nesiguranţa generală luă asemenea proporţii, încît Administraţia Muzeelor din Berlin se simţi obligată să dea o declaraţie, precizînd că «zeiţa atică, achiziţionată în 1925 pentru un milion de mărci, este o operă originală şi nicidecum o imitaţie datorată lui Dossena sau vreun alt fals».

Ziarul «Telegraaf» din Amsterdam a reuşit să intre în posesia detaliilor păzite întîi cu străşnicie şi a publicat lista completă a celor treizeci de tablouri declarate de către dr. de la Faille falsuri:

Van Gogh-urile false ale Catalogului de opere, cu *provenienţa* dovedită din proprietatea Otto Wacker.

Nr. din catalog	*Tema*	*Proprietarul*	*Provenienţa*
383	Autoportret	M. Silberberg, Breslau Wacker	Wacker
287	Natură statică cu pîinişoare	M. Thannhauser, München	Wacker
418	Peisaj marin la St. Marie	Galeria Wacker	Wacker
421	St. Marie	M. J. Gildemeister	Wacker
521	Autoportret	Thannhauser, înainte Abady	Wacker
523	Autoportret la şevalet	Chester Dale, New York	Wacker

539	Zuavul	Dr. Otto Kramer, Holzdorf	Wacker
577	Grădină	Galeria Wacker	Wacker
614	Chiparoși	Galeria Wacker	Wacker
616	Chiparoși	B. E. Wolff, Hamburg	Wacker
639	Drum în Alpi	M. Thannhauser, München	Wacker
685	Țărani (după Millet)	Galeria Wacker	Wacker
691	Semănătorul	Matthiesen, Berlin	Wacker
705	Semănătorul	Magazinul de artă Hugo Perls	Wacker
713	Măslin	Gildemeister, Hamburg	Wacker
729	Peisaj însorit	Matthiesen, Berlin	Wacker
741	Chiparoși	Magazinul de artă Hugo Perls	Wacker
812	Cîmpii	Galeria Hodebert, Paris	Wacker
813	Cîmpii	Magazinul de artă Hugo Perls	Wacker
823	Lan de grîu	Dr. Otto Kramer	Wacker
824	Arbori în peisaj	Magazinul de artă Hugo Perls	Wacker
418a	Bărci la St. Marie	Colecţie particulară elveţiană	A se considera ca provenind de la Wacker, fără o atestare prin documente
527a	Autoportret	Colecţie particulară elveţiană	
539a	Portret de zuav	Colecţie particulară elveţiană	
625	Luna răsărind	Necunoscut	
681	Vază cu flori	Colecţie particulară elveţiană	
710a	Măslini	Colecţie particulară elveţiană	
715a	Măslini	Colecţie particulară elveţiană	
736	Stog de fîn	Colecţie particulară elveţiană	
741a	Doi chiparoși	Colecţie particulară	

		elveţiană	

Tabloul nr. 421 a ajuns în colecţia Gildemeister prin anticariatul berlinez al lui Hugo Perls. Acelaşi drum l-au parcurs «Chiparoşii» nr. 616 şi 741 ca şi «Lanul de grîu» nr. 823.

«Măslinul» nr. 713 a fost cumpărat de la Wacker de către Magazinul de artă Kommeter din Hamburg şi revîndut lui M. J. Gildemeister.

Chiar la o examinare superficială a acestei liste surprinde faptul că ea conţine mai multe tablouri avînd aceeaşi temă. Această singură împrejurare ar fi fost suficientă să trezească neîncrederea atît a colecţionarilor cît şi a negustorilor. Dacă era destul de surprinzător faptul că o singură galerie, şi încă una nouă, posedă o colecţie de *treizeci* van Gogh, n-ar fi fost cazul să se accepte pe deasupra cu credulitate că această colecţie reuneşte dintr-odată patru autoportrete, patru chiparoşi şi trei măslini.

4

Ce l-o fi determinat pe Dr. de la Faille să se acuze singur de a fi comis o eroare atît de gravă? La început această întrebare rămase fără răspuns. Ce-i drept, se zvonise de cîtva timp că printre van Gogh-urile vîndute de Otto Wacker s-ar afla tablouri foarte dubioase. Nimeni nu formula însă acuzaţii concrete, riscul fiind totuşi prea mare. Între afirmaţie şi dovedirea justeţei sale se întinde o cale lungă şi deseori spinoasă. Ea poate fi şi costisitoare: vătămarea bunului renume al unei firme, păgubirea directă şi indirectă; despăgubiri pentru tranzacţii contramandate sau neîncheiate, jigniri, comentarii răuvoitoare, calomnie... Aşa că lumea se mărginea să facă aluzii vagi. Să fi ajuns ceva din toate acestea la dr. de la Faille?

Consilierul Uelzen şi comisarul Thomas de la prefectura poliţiei din Berlin-Alexanderplatz, au deschis, pe baza primelor sesizări privind falsurile, o anchetă foarte discretă, întrucît pentru o intervenţie oficială le lipsea pînă una alta temeiul. Nu existau păgubiţi — cel puţin nu se prezentase nici unul.

Falsurile au fost semnalate de acelaşi expert care numai cu două luni în urmă atestase autenticitatea picturilor. Pe ce să se fi sprijinit o acţiune juridică? Poliţia nu dispunea nici măcar de un corp delict.

Cei doi criminalişti însă, ca şi cum ar fi presimţit viitoarele capete de afiş ale presei mondiale, se pregăteau. În primul rînd, trebuia clarificat mobilul acţiunii dr. de la Faille. Trebuie să fi fost un motiv esenţial care să-l fi determinat pe expertul cu renume internaţional să declare dintr-odată drept falsuri treizeci de tablouri pe care tot el le recunoscuse a fi autentice. După cum a reieşit, descoperirea complexului de falsificatori ai lui van Gogh s-a datorat unui episod cunoscut de numai cîţiva iniţiaţi.

5

În jurul anului 1900, negustorul de obiecte de artă Paul Cassirer şi-a amenajat spaţioasele săli de expoziţie ale galeriei sale de pictură la parterul casei cu nr. 35 din Viktoriastrasse, o frumoasă construcţie veche. El prezintă încă în 1901 primele opere ale lui Cézanne. După ceva mai mult de două decenii şi jumătate, aceeaşi stradă adăpostea Galeria de artă Otto Wacker şi van Gogh-urile sale.

Paul Cassirer era de familie bună. Doi dintre fraţii săi erau proprietarii unei fabrici de cabluri. Dr. Richard Cassirer era cunoscut ca un remarcabil medic neurolog. Bruno Cassirer conducea o editură. Ernst Cassirer se dedicase filozofiei. Paul era căsătorit cu renumita actriţă de teatru Tilla Durieux. Portretul ei pictat de bătrînul Renoir, pe jumătate paralizat şi şezînd în fotoliul său pe roţi, şi-a cîştigat un renume mondial. Numele lui Paul

Cassirer stîrnea întotdeauna în lumea artistica un ecou foarte favorabil.

După moartea lui Paul Cassirer, galeria a fost condusă mai departe, în spiritul întemeietorului ei, de dr. Feilchenfeldt şi dr. Grete Ring.

În anul 1927, Galeria Paul Cassirer organizează o expoziţie van Gogh. Negustorul de artă Otto Wacker din str. Viktoria îi predă cu acest prilej patru tablouri de van Gogh spre a fi expuse şi, în cazul unor oferte corespunzătoare ca preţ, vîndute.

Dr. Grete Ring examină cele patru tablouri şi ajunse la concluzia că este vorba de falsuri grosolane. Ea îl rugă pe dr. Feilchenfeldt să-şi spună părerea, fără a-l comunica însă pe a sa. Şi acesta declară la rîndul său că tablourile sînt contrafaceri indubitabile, includerea lor în expoziţie fiind exclusă.

Tablourile îi fură înapoiate lui Otto Wacker. Altceva însă nu se întîmplă. Căci cei răspunzători pentru Galeria Paul Cassirer considerară că şi-au făcut suficient datoria respingînd picturile pe care le depistaseră drept falsuri. Nu erau nici interesaţi nici competenţi să urmărească în vreun fel lucrurile. În orice caz, faţă de Otto Wacker nu-şi ascunseră părerea, şi declarară net că van Gogh-urile sînt falsuri.

În mod surprinzător, Wacker nu trase nici un fel de concluzii din această constatare a doi specialişti recunoscuţi în materie.

În comerţul de artă auzul este atît de fin ca probabil în nici o altă ramură de afaceri; pe scurt, întîmplarea deveni cunoscută. Dr. de la Faille auzi şi el cîte ceva. Se nelinişti. Tot mai multe păreri sceptice îi ajunseră la ureche. Se apucă de o reverificare deosebit de amănunţită, pe care o încheie cu neobişnuita sa declaraţie.

Pe calea dificilă pe care a parcurs-o pînă să ajungă la acest punct final a întîlnit specialişti al căror renume internaţional de cunoscători ai lui van Gogh nu rămînea în urma propriului său renume. Meier-Graefe, cronicar de artă al ziarului «Frankfurter Zeitung», ale cărui lucrări despre van Gogh erau considerate

evanghelii de artă, pledă fără rezerve pentru autenticitatea celor treizeci tablouri van Gogh. Istoricii de artă Rosenhagen, Blumenreich şi Bremmer, de asemeni. Bremmer, consilier al cunoscutei colecţionare olandeze d-na Kroller, îi recomandă pe deasupra acesteia să cumpere un van Gogh de-al lui Wacker; d-na Kroller se decise să facă achiziţia, deşi tabloul ales fusese desemnat de dr. de la Faille un fals cert.

Se ridicară şi alte voci care confirmau autenticitatea van Gogh-urilor din Galeria Otto Wacker.

În cugetul consilierului Uelzen şi al comisarului Thomas se întărea însă convingerea că este numai o chestiune de timp pînă ce «cazul Wacker» îşi va afla loc în rubricile cu reportaje din sălile de judecată.

Ei continuau să culeagă material, luau legătura cu organe poliţieneşti din străinătate, triau expertizele ce se contraziceau şi care, în cazul în care cei păgubiţi s-ar prezenta cu plîngeri, ar fi constituit prima piedică a unei urmăriri penale.

Li se părea un semn bun faptul că unii experţi serioşi şi-au abandonat atitudinea reţinută. Astfel, directorul Krenz de la societatea Kestner din Hanovra declară că recunoscuse imediat drept falsuri tablourile Galeriei Wacker recomandate a fi primite în expoziţia van Gogh. Acest lucru ar fi valabil îndeosebi pentru acele picturi care îi fuseseră prezentate de Meier-Graefe şi alţi experţi. O comparaţie cu originalele expuse la Hanovra, provenite în majoritatea lor din proprietatea familiei van Gogh, spulberă orice îndoială. E adevărat, adăugă Krenz, că specialiştii s-au menţinut şi cu această ocazie a confruntării între autentic şi fals pe poziţia că imitaţiile ar fi originale...

În sfîrşit se prezentară primii cumpărători. Ei îşi cereau banii înapoi. Galeria Matthiesen din Berlin şi magazinul de artă Thannhauser din München reprimiră fără discuţie tablourile pe care le vînduseră, înapoind preţul integral. Era vorba de primii 150 mii de mărci, din care cca 90 mii ajunseseră la Wacker. Magazinul de

artă Perls refuză reprimirea tablourilor, deoarece ele erau, după părerea sa, autentice. Hotărîrea sa se baza pe expertiza unor specialişti ca de la Faille, Meier-Graefe, Bremmer şi alţii. Perls era de părere că de la Faille s-a înşelat nu cînd a autentificat picturile, ci atunci cînd le-a declarat falsuri.

Otto Wacker trimise presei un comunicat, arătînd că-l va da în judecată pe dr. de la Faille pentru afirmaţia acestuia potrivit căreia tablourile van Gogh din Galeria Wacker ar fi falsuri.

Îşi declară în acelaşi timp intenţia de a intenta un proces pentru despăgubiri tuturor răspînditorilor acestei afirmaţii. Voia să împiedice, cu ajutorul unei hotărîri provizorii, apariţia rectificării la Catalogul de opere, referindu-se pentru aceasta la expertizele lui Meier-Graefe, Bremmer, Rosenhagen, Blumenreich şi ale altora. Anunţă, în afară de aceasta, că va pleca neîntîrziat în Olanda, pentru a culege acolo toate dovezile autenticităţii tablourilor van Gogh vîndute de el.

Plecă efectiv la Haga, nestingherit de nimeni; cazul falsurilor încă nu depăşise cadrul unei captivante dispute de presă.

Cum a reuşit Wacker să treacă peste graniţă în Olanda nouă picturi suspecte, a rămas nelămurit. Faptul că i-a reuşit este însă de necontestat; căci el arătă la Haga tablourile tuturor specialiştilor — care recunoscuseră autenticitatea lor. Şi aceştia nu-şi schimbară părerea.

În ziua următoare plecării lui Wacker fu făcut primul pas care putea să dea loc unei clarificări din oficiu a problemei. Asociaţia negustorilor de artă şi anticarilor din Germania luă la şedinţa consiliului de conducere a grupei sale locale de la Berlin hotărîrea de a «acţiona în judecată, prin intermediul Galeriei Matthiesen, membru al Asociaţiei, pe negustorul de artă Otto Wacker». Din acest moment procuratura, judecătorul de instrucţie şi poliţia puteau interveni în afacere.

Au început primele audieri. Şi-au depus mărturia primii experţi pro şi contra. Primii păgubiţi se prezentau cu timiditate; se temeau

de scandal şi de ridicol.

Iar Wacker trimetea din Olanda scrisoare peste scrisoare. La prefectura poliţiei din Alexanderplatz, se înfiinţă o echipă specială pentru urmărirea cazului Wacker.

6

Cercurile artistice olandeze erau, mai mult încă decît cele germane, grav afectate; în fond, van Gogh era pictorul olandez contemporan reprezentativ prin excelenţă iar în centrul dezbaterilor se afla reputaţia experţilor olandezi dr. de la Faille şi Bremmer. Autorului Catalogului raisonné i se lua în nume de rău atît uşurinţa cu care elaborase, evident, lucrarea, cît şi recunoaşterea sa de a se fi înşelat în privinţa a treizeci de tablouri atribuite lui van Gogh. Faptul că înclina din nou să creadă în autenticitatea a cinci dintre tablourile trecute de Wacker clandestin peste graniţă, înrăutăţea încă şi mai mult situaţia. Istoricului de artă Bremmer i se reproşa că a făcut-o pe colecţionara d-na Kroller să achiziţioneze un tablou intens contestat, numai pentru a-şi salva propria onoare.

Restauratorul Mijnheer de Wilt, consultat ca expert de Wacker, considera picturile autentice, deoarece «fuseseră pictate cu peste 30-35 ani în urmă, deci într-o vreme cînd nimeni nu-l falsifica pe van Gogh». Deşi o stabilire ştiinţifică a vechimii nici n-a fost măcar încercată şi în definitiv tot atît de verosimilă era afirmarea ca şi negarea posibilităţii ca van Gogh să fi fost imitat încă din timpul vieţii sale, părerea specialistului fu acceptată.

Otto Wacker îşi luă toate expertizele ce-i erau favorabile şi se întoarse la Berlin. Uituc cum era, lăsă la Haga cele nouă pretinse picturi van Gogh.

La trei octombrie sosi la Berlin. Era sîmbătă seara. Consilierul Uelzen îl supuse totuşi pe dată unui interogatoriu, citindu-i plîngerea depusă de Galeria Matthiesen.

Wacker se referi la expertizele favorabile lui, declară orice opinie contrară drept eronată şi prezentă întreaga istorie ca o dispută între specialişti, în care un rol apreciabil îl joacă şi manevrele de concurenţă.

Solicitat să indice exact unde şi de la cine a achiziţionat tablourile, Wacker îşi expuse povestea despre emigrantul rus din înalta aristocraţie, dînd de data aceasta ceva mai multe amănunte: ar fi fost vorba despre o familie înrudită cu a ţarului; divulgarea numelui ar periclita, chipurile, existenţa rudelor rămase în Rusia; abstracţie făcînd însă de aceasta, un om de onoare nu-şi calcă cuvîntul dat.

Consilierul criminalist îi propuse lui Wacker să plece împreună în Elveţia, la aristocratul rus care trăia acolo. Poliţia şi procuratura îi garantară secretul numelui. Wacker refuză, se declară în schimb dispus să-l viziteze pe clientul său rus însoţit de istoricul de artă Meier-Graefe. În acesta avea încredere şi-i şi arătase de multă vreme o scrisoare originală a aristocratului.

Lui Uelzen întîmplarea îi era deja cunoscută. Lui Meier-Graefe i se arătase efectiv o pretinsă scrisoare a pretinsului rus, dar semnătura şi antetul îi fuseseră ascunse cu grijă. Cînd funcţionarul îi explică lui Wacker starea de fapt şi adăugă că fără semnătură şi antet oricine poate scrie cîteva rînduri pe o foaie de hîrtie, acuzatul răspunse că acest lucru este adevărat, nu corespunde însă «modului de a acţiona al unui om de onoare».

Interogatoriul se termină cu un proces-verbal lung şi nesemnificativ. Nu fusese stabilit nici că tablourile vîndute de Wacker erau false, nu putuse fi dovedit nici că, în caz afirmativ el ştiuse că face negoţ cu falsuri. Wacker fu eliberat şi se duse acasă.

Luni dimineaţa îl aşteptau în galeria sa funcţionarii poliţiei spre a efectua o descindere la faţa locului. Găsiră două tablouri semnate «van Gogh», pentru confiscarea lor le lipsea însă temeiul legal.

Verificarea registrelor galeriei Wacker dădu rezultate dubioase. Comerciantul Renkiewitsch, un prieten al lui Wacker funcţionînd ca

secretar, ţinea contabilitatea ce consta numai din înregistrări sumare ocazionale, din hîrtiuţe şi bonuri de casă volante, în aşa fel încît nici cumpărările nici vînzările nu puteau fi urmărite cu certitudine. Erau înregistrate corect doar vînzări izolate de tablouri, dacă însă cifrele înscrise corespundeau realităţii a rămas nedecis, neexistînd nici un fel de decont bancar. A putut fi identificat ici-colo cîte un cumpărător; aceştia declarară însă chiar la un prim contact telefonic că-şi consideră van Gogh-urile autentice şi nu vor să aibă de-a face cu poliţia.

Secretarul, care recunoscu că a activat ca director, pretindea că are cunoştinţă numai de patru vînzări de van Gogh, din care două fuseseră expediate la New York. Pentru un autoportret s-ar fi încasat 65.000 mărci, pentru un tablou mai mic 30.000 sau 35.000 mărci. Cumpărătorii îi erau necunoscuţi. Cu privire la provenienţa tuturor acestor picturi nu ştie decît ce-i spusese Wacker la ureche: un aristocrat rus din Elveţia...

Acest rezultat al investigaţiilor poliţiei părea destul de anemic; dacă i se adăuga însă tot ce s-a aflat prin cercetări discrete despre persoana lui Otto Wacker, convingerea că van Gogh-urile erau imitaţii devenea tot mai fermă şi mai justificată:

Otto Wacker picta ei însuşi;

tatăl lui Otto Wacker era pictor şi restaurator la Düsseldorf, fiind apreciat ca deosebit de priceput în specialitatea sa;

sora lui Otto Wacker mînuia de asemenea cu succes penelul. Dosarul «Cazul penal Otto Wacker» creştea încet, dar sigur.

7

Toate încercările poliţiei de a da de urma primilor posesori ai tablourilor incriminate au dat greş. Examenele criticilor de artă, în loc să elucideze problema, au dus la o violentă ciocnire de păreri opuse. Consilierul secret prof. Justi, director al Galeriei Naţionale

din Berlin, lansă un apel către toţi posesorii de picturi van Gogh provenite de la Wacker, rugîndu-i să i le împrumute în vederea verificării lor cu prilejul unei expoziţii van Gogh a cărei deschidere urma să aibă loc în palatul Kronprinz-ului. Nu obţinu decît refuzuri. Din S.U.A. sosi un «Dosar de expertize» privind «Autoportretul» lui van Gogh vîndut de Wacker colecţiei Chester Dale.

Expertiza principală, cea a dr.-ului de la Faille datată iulie 1927, afirma că pictura examinată este «o operă autentică şi caracteristică a lui van Gogh, pictată de el în 1888 în timpul şederii sale la Arles». O a doua expertiză purta semnătura lui Meier-Graefe, care caracteriza astfel acest «Autoportret», în martie 1928: «este nu numai autentică, dar şi una dintre cele mai tipice şi importante opere ale lui van Gogh». O a treia expertiză provenea de la Bremmer şi numea tabloul «una dintre cele mai bune lucrări ale lui van Gogh». O altă expertiză, a lui Rosenhagen, se folosea de aceiaşi termeni. Consilierul Uelzen se întoarse fără probe concludente din călătoria de cercetare întreprinsă în Olanda; fără rezultate se încheie şi călătoria de anchetă efectuată ulterior de comisarul Thomas la Haga.

La 27 ianuarie 1929 apăru în «Vossische Zeitung» un articol pe o pagină întreagă, scris de prof. Justi, în care acesta analiza, pe un ton de o asprime neobişnuită pînă atunci în dezbaterile din domeniul criticii de artă, activitatea experţilor — el puse cuvîntul în ghilimele — care se pronunţaseră în cazul Wacker/van Gogh.

Justi considera că poate dovedi, pe baza unor temeinice analize critice, falsitatea tuturor van Gogh-urilor lui Wacker.

După această luare de poziţie echivalentă cu o sentinţă nimicitoare, Otto Wacker plecă din nou în Olanda. În ziua următoare sosirii sale la Leyda, fu găsit fără cunoştinţă în coridorul unei case. Fu transportat la spital iar poliţia îi confiscă bagajul şi corespondenţa.

Raportul poliţiei menţionează că «proprietara casei în care

leşinase Wacker este sora istoricului de artă Bremmer».

La lămuririle cerute de la Berlin pe cale diplomatică, spitalul din Leyda răspunse că starea lui Wacker trebuia considerată foarte gravă. De o însănătoşire grabnică nici nu putea fi vorba. Din comunicarea laconică nu rezulta de ce boală suferă pacientul.

În săptămînile următoare «Cazul Wacker/van Gogh» dispăru din coloanele presei.

La 8 august 1931 apăru din nou o informaţie despre «Afacerea van Gogh-urilor false» în ziarul «Vossische Zeitung»; se arăta că acţiunea va fi sistată, deoarece «constatările de fapt sînt insuficiente pentru un act de acuzare».

Trecuseră aproape doi ani de cînd Galeria Matthiesen a depus plîngerea contra lui Wacker. Părea că totul s-a muşamalizat.

Abia la 4 septembrie 1931, după o anchetă de trei ani, temporar întreruptă, Procuratura oraşului Berlin făcu cunoscut că «a intentat împotriva pictorului Otto Wacker o acţiune pentru escrocherie repetată şi pentru încălcarea sechestrului». Din actul de acuzare, reieşea că Wacker «a vîndut în anii 192-1928 treizeci tablouri drept lucrări ale lui van Gogh, la un preţ mediu de peste 10.000 mărci, tablouri despre care s-a stabilit că nu fuseseră pictate de van Gogh». Era acuzat de faptul că «a vîndut aceste tablouri, cunoscînd neautenticitatea lor, drept van Gogh-uri originale, la preţuri care se plătesc numai pentru lucrări autentice ale lui van Gogh». Poliţia berlineză comunică peste o zi că «a confiscat la conservatorul Wacker din Düsseldorf, un frate al lui Otto Wacker, un tablou fals cu semnătura lui van Gogh, al cărui model fusese găsit la Otto Wacker».

8

La 6 aprilie 1932 a început în faţa Curţii cu juri Berlin-Centru procesul intentat lui Otto Wacker, în vîrstă de 33 de ani. Ca experţi

în artă au fost convocaţi în faţa justiţiei Bremmer, profesorul Justi, Stopperan, dr. de la Faille, Vincent Willem van Gogh, un nepot al lui van Gogh, proprietarul magazinului de artă parizian Hodebert, colecţionarul olandez Scherjon, un director al magazinului de artă Wildenstein et Co. din New York, pictorul von Konig, expertul tehnic Wehlte, dr. Thormaelen, dr. Ruhemann de la Muzeele de Stat din Berlin ca chimist, istoricul de artă prof. Brittner, criticul de artă Julius Meier-Graefe, negustorii de obiecte de artă dr. Feilchenfeld şi dr. Grete Ring de la Galeria Paul Cassirer, proprietarul salonului de artă Thannhauser din München, Zatzenstein ca proprietar al Galeriei Mathiesen, Emil Nolde, prof. Eugen Spiro şi alţii.

În atmosfera sobră a sălii de judecată Moabit, van Gogh-urile incriminate aveau un aspect de decor teatral. Ele transformau scena într-o galerie fantastică şi puţin ireală. Wacker schiţă în linii mari povestea vieţii sale, declară că van Gogh-urile «sale» sînt autentice şi refuză să dezvăluie numele aristocratului rus.

Vincent Willem van Gogh, nepotul, arătă în depoziţia sa de martor că după moartea unchiului său în anul 1890 majoritatea moştenirii acestuia i-a revenit fratelui acestuia Theo, care însă îl urmă în groapă pe fratele său peste numai cîteva luni. Moştenitor unic deveni astfel mama martorului.

Vînzarea tablourilor a început în 1891. Picturile fuseseră catalogate şi amănunţit descrise în prealabil. Martorul îşi amintea bine tablourile. După părerea sa, «cel mult două dintre picturile lui Wacker ar putea fi identice cu temele a două lucrări din moştenire». În afara Galeriei Morozov, în care se găseau cca douăzeci de opere ale lui van Gogh, martorul nu cunoştea nici o colecţie rusească care să conţină un număr mai important de lucrări ale unchiului său. Numeroasele note ale maestrului însuşi nu conţineau nici o referire la vreo colecţie rusească.

Apărătorul, dr. Goldschmidt, îl întrebă pe martor dacă este adevărat că «în podul casei van Gogh zăceau stivuite tablouri, păstrate cu nimic mai bine decît maculatura, accesibile unui mare

număr de oameni mai mult sau mai puţin interesaţi în artă, cărate mai apoi deseori cu roaba pe străzi, ca vechituri fără valoare».

Vincent Willem van Gogh răspunse afirmativ, adăugă însă că a fost vorba numai de lucrări din epoca cînd van Gogh lucrase în Brabant.

Apărătorul sublinie contradicţia din depoziţia martorului: acesta afirmase, pe de o parte, că tablourile fuseseră clasificate, pe de altă parte că fuseseră vîndute ca vechituri.

Audierea doctorului de la Faille demonstră că adeseori un istoric de artă de bună credinţă este dispus să accepte poveştile cele mai năstruşnice. El îi înmînă preşedintelui o declaraţie scrisă, a cărei citire aduse spiritele în mare agitaţie:

«Contemplarea zilnică a acestor falsuri ordinare m-a derutat profund. După reexaminarea pînzelor, după noi cercetări şi în urma unor constatări din scrisorile lui van Gogh declar că în timp ce în 1928 m-am crezut amestecat într-o afacere de falsificare, fusesem cuprins de fapt de un scepticism exagerat şi pierdusem obiectivitatea absolută. De aceea revin asupra părerii mele anterioare şi declar că cinci din cele treizeci de tablouri «sînt autentice».

Martorul lăsă să se înţeleagă că va face ca volumului suplimentar al Catalogului raisonné, în care a calificat cele treizeci de tablouri de la Wacker drept falsuri, să-i urmeze o nouă completare, prin care cele cinci tablouri să fie recunoscute definitiv ca autentice.

Istoricul de artă Meier-Graefe insistă asupra bunei sale credinţe, dînd apoi o declaraţie clar formulată dar nici îmbucurătoare nici satisfăcătoare:

«Unele din van Gogh-urile din proprietatea lui Wacker sînt de o calitate atît de înaltă, încît o dovadă a faptului că ar fi falsificate ar exclude pentru viitor orice posibilitate de a deosebi van Gogh-urile autentice de cele false».

După senzaţia stîrnită în ajun de dr. de la Faille cu a sa

«Declaraţie», apărătorul dr. Goldschmidt se îngriji acum de una nouă, lepădîndu-şi brusc roba de avocat şi prezentîndu-se la bara martorilor.

El declară că Otto Wacker a încercat efectiv să ia legătura cu aristocratul rus spre a-l obţine asentimentul de a-l dezvălui numele. În acest scop Wacker a adresat o scrisoare unui intermediar la Paris, care trebuia s-o transmită mai departe aristocratului. În lipsa unei adrese exacte, Wacker a trimis scrisoarea la clubul al cărui membru era intermediarul. Din păcate însă scrisoarea a rămas neridicată... Un mare necunoscut se afla deja în culisele procesului — acum îi urmă şi unul mic care nu-şi ridica poşta.

Psihiatrul dr. Kreutzberg de la spitalul Charite din Berlin îl caracteriză pe acuzat în faţa instanţei ca un psihopat care face totul să încurce ancheta, care însă din punct de vedere mintal este perfect sănătos.

Expertul olandez Bremmer afirmă că există sute de van Gogh-uri false, după cum există mii de imitaţii ale tablourilor altor pictori. O parte din van Gogh-urile lui Wacker sînt probabil autentice, o parte probabil false, iar o parte indeterminabile.

Profesorul Spiro puse la îndoială autenticitatea majorităţii picturilor, consideră însă, că «privite în spiritul lui van Gogh, nu sînt chiar proaste».

Pictorul von König desemnă o parte din tablouri ca falsuri, altele drept lucrări autentice.

Expertul tehnic Wehlte îşi sintetiză rezultatele examenelor radiologice în concluzia că tablourile lui Wacker au fost pictate mult mai tîrziu decît van Gogh-urile necontestate cercetate pentru comparaţie. Trăsătura de penel şi maniera de a picta se deosebeau considerabil. Vopseaua de pe tablourile lui Wacker a fost supusă probabil unei uscări artificiale.

Profesorul Justi îşi încheie expertiza foarte documentată arătînd că «...toate tablourile pe care acuzatul Wacker le-a lansat pe piaţă ca van Gogh-uri autentice reprezintă falsuri ordinare».

La cererea proprie, Meier-Graefe, care depusese ca martor, fu mai apoi audiat în calitate de specialist în artă. Fraza decisivă a depoziţiei sale sună după cum urmează: «Cel ce cumpără tablouri bazat numai pe expertize şi plăteşte pentru ele preţuri fabuloase merită s-o păţească».

Restauratorul Muzeelor de Stat Prusace, Ruhemann, califică marea majoritate a picturilor van Gogh de provenienţă Wacker ca falsuri neîndoielnice. *Certitudinea* că este vorba de imitaţii se datoreşte perfecţionării metodelor ştiinţifice de investigaţie. Expertul prezentă instanţei radiografii atît ale picturii autentice a lui van Gogh «Lan de grîu cu secerători» ca şi ale tabloului lui Wacker avînd aceeaşi temă. Ruhemann demonstră deosebiri atît de evidente, încît posibilitatea ca *ambele* tablouri să fi fost pictate de aceeaşi mînă trebuie exclusă. El arătă deosebirile dintre un van Gogh autentic şi unul fals folosind exemplul degradeurilor caracteristice care apar cu claritate pe radiografie; la aceasta Meier-Graefe replică că o asemenea manieră de a picta nu este nicidecum o particularitate a lui van Gogh. Ruhemann făcu la rîndu-i remarca că tablourile autentice ale lui van Gogh prezentau umbre purtate numai cînd, sub un soare intens, ele apăreau şi în natură; profesorul Spiro accentuă în schimb că nu cunoaşte umbre purtate la van Gogh.

După ce, în felul acesta, contradicţiile rămaseră, toate, mai departe contradicţii, custodele Ruhemann dovedi, pe baza macro-fotografiilor sale, că la van Gogh-urile autentice imaginea rămînea de recunoscut chiar sub razele X, pe cînd la picturile falsificate, din cauza tehnicii total diferite a falsificatorului, straturile de vopsea ascundeau imaginea.

Dr. Goldschmidt întrebă dacă experţii chimişti au ajuns, în urma analizelor lor de laborator, la aceleaşi concluzii care au reieşit, după cum se pretinde, din radiografii. Întrebarea primi un răspuns absolut afirmativ din partea restauratorului Ruhemann şi absolut negativ din partea restauratorului olandez de Wilt.

Sintetizînd rapoartele specialiştilor, s-au putut obţine următoarele concluzii:

1. Toate tablourile sînt autentice
2. Unele tablouri sînt autentice, unele falsuri
3. Toate tablourile sînt neautentice
4. Unele tablouri sînt falsuri şi unele autentice, însă autentice sînt cele calificate drept falsuri şi false cele calificate autentice.

La 19 aprilie 1932, Curtea cu juri l-a condamnat pe acuzatul Otto Wacker «la un an închisoare, pentru escrocherie repetată, cumulată parţial cu gravă falsificare repetată de documente».

De acuzaţia de încălcare de sechestru a fost achitat. Tribunalul a emis un mandat de arestare pentru a preveni dispariţia acuzatului. Executarea a fost însă suspendată, cu dispoziţia ca Wacker să se prezinte de două ori pe săptămînă la poliţie.

Formal, sentinţa se ocupa de maşinaţiunile condamnabile ale acuzatului; în esenţă ea stigmatiza însă şi lipsa de răspundere a experţilor ca şi acea categorie prostească de colecţionari care cumpără opere de artă nu pentru că acestea le plac şi reprezintă pentru ei din acest motiv o valoare, ci pentru că apreciază numai semnătura şi expertiza livrată odată cu opera.

După ce atît Wacker cît şi procuratura au făcut apel, noua dezbatere a avut loc în faţa Camerei de punere sub acuzare a Tribunalului I Berlin. În a doua instanţă Wacker fu condamnat la un an şi şapte luni închisoare, 30.000 mărci amendă şi pierderea drepturilor civile pe o durată de trei ani. Fu arestat în sala de judecată.

HAN VAN MEEGEREN SAU CE ESTE VERITABIL

Primăvara anului 1945 aduse, pe lîngă marile cutremure al căror efect va putea fi apreciat numai în vremurile următoare, şi unele seisme mai mici care, deşi abia perceptibile, au îngropat totuşi cîte o părticică de istorie.

Printre numeroasele comisii speciale aliate, care brăzdau Germania învinsă în lung şi în lat, se aflau şi unele comisii artistice. Picturile, sculpturile, mobilele şi covoarele, deseori de o mare valoare artistică, pe care au pus mîna în timpul războiului zeloşii colecţionari germani, urmau să fie depistate şi înapoiate proprietarilor lor de drept.

Guvernul olandez era reprezentat în toate comisiile artistice prin specialişti. Arsenal multisecular de splendide comori de artă, mica Olandă avea a deplînge dispariţia a numeroase valori artistice. Ele zăceau poate în ascunzişuri secrete iar mulţi din cei care ştiau de acestea tăceau sau amuţiseră pe veci. Capodoperele artei olandeze erau căutate deci în primul rînd pe pămînt german.

Examinînd tablourile din colecţiile lui Göring, membrii olandezi ai Comisiei centrale au dat de o pictură «Cristos şi femeia adulteră».

Conversaţia pînă atunci animată se întrerupse. Specialiştii contemplară în tăcere tabloul luminat de reflectoare. Căci ceea ce se oferea aici privirilor lor era, incontestabil, un Vermeer, o capodoperă excepţională chiar pentru acest mare maestru.

Cum a ajuns însă un Vermeer, pînă atunci necunoscut şi de asemenea calitate extraordinară, în colecţia lui Goring?

Prima sarcină era punerea în siguranţă a tabloului De unde să fi provenit dacă nu din Olanda? Era probabil vorba de comoara păzită cu stricteţe a unui colecţionar particular, nimerită pe căi neobişnuite în posesia lui Göring. Şi pe căi interzise pe deasupra, căci fiecare Vermeer se afla sub protecţia naţională a monumentelor. Cel ce scotea o asemenea operă de artă peste graniţă era pasibil de

pedeapsă. Cel ce a dat-o în mîinile duşmanului era un criminal — un colaboraţionist. Poliţia fu alarmată; se transmiseră mesaje în toate direcţiile; o anchetă serioasă fu pusă la cale pentru descoperirea provenienţei Vermeer-ului.

În timp ce toate investigaţiile se desfăşurau cu menţiunea *«Top secret»*, în salonul frumoasei şi vechii case cu nr. 321 de pe Keizersgracht din Amsterdam, un om îmbătrînit înainte de vreme stătea în fotoliul său lucrat din lemn de esenţă preţioasă şi privea impasibil curgerea apelor leneşe ale canalului Gracht.

Era Han van Meegeren, omul care pictase Vermeer-ul intitulat «Cristos şi femeia adulteră». Dar acest lucru nu-l ştia nimeni în afară de el.

La un examen aprofundat al tuturor documentelor şi însemnărilor privind obiectele de artă din «colecţia» lui Göring, revenea mereu numele bancherului german Alois Miedl, asociat al firmei comerciale de artă Goudstikker din Amsterdam, prin intermediul căruia fostul mareşal al Reichului îşi completase colecţiile. Încercarea de a-l găsi pe Alois Miedl şi a-l interoga asupra Vermeer-ului eşuă; bancherul prudent se făcuse nevăzut. Însă confiscarea imediată şi verificarea registrelor firmei Goudstikker dădu indicaţii preţioase. Vermeerul necunoscut a trecut prin trei mîini. Apărură numele de Walter Hofer, Alois Miedl şi Reinstra van Strijvesande. Primul era un intim al lui Göring. Ultimul un negustor de artă. Miedl era un om al finanţelor.

Prin Reinstra poliţia militară află numele celui care a vîndut tabloul. Omul se chema Han van Meegeren, pictor şi negustor de tablouri, Keizersgracht 321, Amsterdam.

Primele investigaţii discrete asupra persoanei lui van Meegeren au dat rezultate uimitoare. Artistul anticar poseda numeroase imobile în Amsterdam şi Laren. Trecea drept un om bogat, neobişnuit de darnic, puţin ciudat. Vecinii îl agreau, în ciuda felului său de viaţă foarte liber pentru concepţiile lor burgheze. Trăia în aceeaşi casă, în relaţii cam tulburi, cu soţia care divorţase de el. Se

şuşotea despre aventuri amoroase, orgii, purtări excentrice. Departe însă de oricine ideea de a-l suspecta pe acest original de colaboraţionism.

Doi funcţionari în civil îi făcură o vizită. Era atît de nesuspect, încît se aşezară bucuros la masa lui şi ciocniră cu el cu plăcere. Urmînd vechea tactică poliţistă, discutară despre una şi alta înainte de a-l pune întrebarea cu privire la Vermeer-ul pe care-l vînduse. Gazda era însă pregătită. Desigur, a vîndut Vermeer-ul «Cristos şi femeia adulteră» unui domn olandez de cea mai bună reputaţie; a aflat abia mult mai tîrziu că intermediari necunoscuţi lui au revîndut tabloul lui Göring.

Voise să ridice proteste împotriva acestui lucru, i s-a dat însă să înţeleagă că era vorba de o tranzacţie în favoarea intereselor naţionale ale Olandei; căci nemţii au plătit tabloul nu în valută germană ci au dat în schimbul lui o excelentă colecţie de vechi maeştri olandezi, a cărei valoare totală depăşea cu mult valoarea Vermeer-ului.

Funcţionarii s-au declarat satisfăcuţi de aceste lămuriri; ştiau deja că relatarea lui van Meegeren corespunde desfăşurării reale a evenimentelor. Cereau însă răspuns la o altă întrebare importantă. Aceasta privea provenienţa tabloului. De unde venea el? De la cine? Cine din Olanda posedase o asemenea operă de artă, fără ca colecţiile de stat s-o fi cunoscut?

Han van Meegeren avea pregătit de mult răspunsul şi la această întrebare. O poveste gîndită şi răzgîndită de ani de zile trebuia să-l acopere în caz de nevoie:

A descoperit Vermeer-ul în Italia, pe cînd vizita galeria unei familii de patricieni nobili dar sărăciţi, care voia să vîndă diferite opere de artă cu condiţia garantării celei mai absolute discreţii. Nu putea indica deci nici un nume.

Inspectorii tăcură un timp, îşi notară cîte ceva, îl priviră cam stingheriţi pe amfitrion în ochi. Ultimul răspuns nu era prea mulţumitor. Trebuia însă aşteptat. Cei doi plecară.

Han van Meegeren răsuflă uşurat. Povestea italienească el nu şi-o putea dovedi. Dar nici contrariul nu-l putea demonstra nimenea.

Optimismul său se dovedi, chiar de a doua zi, prematur. Doi funcţionari ai Poliţiei politice îi prezentară un mandat de arestare.

La 30 mai 1945 judecătorul de instrucţie îi comunică că este suspectat de «colaborare cu inamicul».

Acest lucru, odată dovedit, echivala cu cea mai grea pedeapsă.

Cînd, după primul interogatoriu, Han van Meegeren avu timp să reflecteze în celulă, situaţia îi deveni clară. Trebuia să decidă: muncă silnică, poate pe viaţă, pentru colaborare cu inamicul, sau închisoare, eventual pe termen scurt ori chiar cu suspendarea executării pedepsei, pentru falsificare de tablouri.

La 31 mai hotărîrea sa era luată.

Făcu o declaraţie: falsificase 14 «capodopere clasice olandeze». Nouă din acestea fuseseră vîndute şi au adus un cîştig total de 7.167.000 guldeni. Partea sa, după scăderea celor cuvenite misiţilor, s-a ridicat la 5.460.000 guldeni.

Judecătorului de instrucţie i se părea clar ca lumina soarelui, că van Meegeren povestea aceste istorii fantastice numai pentru că prefera să intre la închisoare ca falsificator decît să fie condamnat la muncă silnică pentru colaborare activă cu inamicul. Han van Meegeren era, neîndoios, un mincinos rafinat.

Pînă la urmă însă el dădu atîtea amănunte controlabile că declaraţia sa nu mai putea fi contestată. I se puse o ultimă întrebare: dacă ar fi dispus să picteze în celula sa, în prezenţa unor specialişti, o nouă capodoperă veche?

Van Meegeren acceptă.

Autorităţile au permis ca extraordinarul «caz van Meegeren» să fie dat publicităţii. Presa mondială se delectă cu o afacere senzaţională.

Experţi de nivel mondial, autorităţi competente ale muzeelor naţionale olandeze, comercianţi de artă cu renume citiră ştirile care

pentru ei echivalau cu un adevărat cutremur nimicitor.

Un om de unul singur a reuşit să-i prefacă pe pontifii teoriei artei în ridicole marionete ale jocului său, în care era vorba de cîştigul realmente fantastic de aproape 2.300.000 de dolari, un cîştig pe care l-a putut realiza datorită expertizelor date fără nici o rezervă de aceşti infailibili specialişti.

Procesul care a urmat primei declaraţii, după o anchetă preliminară de doi ani, n-aduse de fapt, în afara depoziţiilor, în parte umilitoare, ale martorilor şi experţilor, decît sentinţa. Han van Meegeren intră pe un an în închisoare.

Despre acuzat desfăşurarea procesului n-arătă nimic esenţial. Psihologia *omului* van Meegeren, mobilurile acţiunilor sale nu priveau tribunalul.

Cine era însă acest om firav, ale cărui tablouri fuseseră cumpărate de clienţi competenţi la un preţ total care ar corespunde azi, ca putere de cumpărare, sumei de 22 milioane mărci vest-germane?

Istorici de artă, chimişti şi fizicieni au umplut tomuri groase cu relatarea cercetărilor privind tablourile lui Han van Meegeren. Viaţa lui Han van Meegeren a rămas însă în toate acestea în umbră. În afară de unele informaţii din ziare, culese cu trudă, de indicaţii vagi primite de la cercul său de cunoştinţe de altă dată şi de anecdotele foarte puţin demne de încredere, ca surse au rămas numai relatările fragmentare ale fiicei sale Inez şi ale fiului său Jacques, formulate de John Godley. Originea lor este Han van Meegeren...

10 octombrie 1889 a fost la Deventer pe Ijssel o zi ploioasă de toamnă ca multe altele. În timp ce învăţătorul Henricus van Meegeren îşi ţinea lecţia obişnuită la şcoală, ca în orice zi din săptămînă, soţia sa Augusta dădea naştere, acasă, unui băieţel slăbuţ. Copilul era bolnăvicios ca şi mama sa.

Învăţătorul Henricus van Meegeren se întoarse acasă abia tîrziu, pe seară. Datoria era mai presus decît omul. Iar deasupra lui nu

exista decît Dumnezeu.

Ca şi şcoala, şi familia era supusă asprimii puritane a tatălui. Primul născut, venit pe lume cu numai un an în urmă, nu ştia ce e rîsul. Frăţiorul abia născut urma să fie crescut la fel. Caracterele s-au manifestat însă de timpuriu. Herman, cel mai în vîrstă, se supusese. Henri, mezinul, se revoltă.

Tatăl îi frînse împotrivirea. Cînd însă Henri intră în al doisprezecelea an al vieţii, se trezi în el un dar, moştenit probabil de la mama sa, care fu mai tare decît frica de părinte: băiatul începu să deseneze. Erau bizare plăsmuiri din vis, pe care le păzea cu grijă de ochii tatălui. Cînd Henri nu făcu faţă îndatoririlor sale în şcoala secundară, tatăl decise să lămurească lucrurile pînă la capăt. Găsi desenele, le rupse în bucăţele mici şi le aruncă fără multă vorbă în foc. Aceasta a fost pentru Henri, prima ingerinţă brutală a unei autorităţi în viaţa sa.

Puţin timp după acest eveniment ce i se întipări adînc în memorie, Henri trecu pe lîngă postul districtual de poliţie şi observă, la început probabil subconştient, cheia băgată în broască în exterior. Surprinzător de inventiv, eşafodă imediat un plan. Se strecură prudent pînă la poartă, împinse canatul rămas deschis, întoarse cheia şi o aruncă. Privi apoi împrejur — nu fusese văzut de nimeni. Merse încet pînă la colţul următor, se piti după poarta unei case, de unde putea vedea strada pînă la postul de poliţie şi — aşteptă.

Puţinii trecători îşi vedeau grăbiţi de drum.

Peste puţin timp Henri avu parte de spectacolul pe care-l imaginase şi înscenase.

Poliţişti în uniformă ieşeau prin ferestrele clădirii încuiate. Încercau să deschidă poarta pe dinafară, dar aceasta nu ceda. A trebuit să fie spartă. S-au format grupuri de trecători, se rîdea.

Henri se amestecă printre oameni. Nu atrase atenţia. Unii îl cunoşteau. Era slăbănogul învăţătorului. Subţire, cu pieptul îngust, palid.

Nimănui nu i-ar fi venit ideea de a face vreo legătură între el şi caraghioasa întîmplare.

Băiatul îşi savura opera.

S-a răzbunat pe autoritate.

I-ar fi plăcut să înainteze, să se laude cu fapta sa, cu reuşita ideii sale. Poliţiştii ar fi trebuit să afle cine i-a expus ridicolului — el, micul Henri van Meegeren.

Cîteva decenii mai tîrziu, o scenă aproape identică avu loc la Rotterdam. Nu mai era băiatul Henri ci bărbatul Han cel care intra, aproape neobservat, odată cu un grup de invitaţi aleşi, în sala mare a Muzeului Boymans din Rotterdam. «Cea mai importantă operă a lui Vermeer» — «Pelerinii la Emmaus» — este prezentată azi publicului în cadrul unei festivităţi oficiale. Oratori cu greutate pronunţă laude peste laude iar publicul priveşte tabloul cu încîntare. Ca şi în faţa «Rondului de noapte», spaţiul din faţa tabloului este încadrat cu şnururi grele de mătase roşie. Podeaua este acoperită cu un covor scump. În sală domneşte o linişte plină de elevaţie.

În colţul din stînga stă un om cu aspect bolnăvicios; are 49 de ani, pare însă mai bătrîn; o mustaţă mică, neîngrijită, îi mai accentuează încă cutele de pe obraz. Vede toate mărimile adunate ca prin ceaţă. Ochii săi percep cu toată claritatea numai tabloul, intens luminat. Nu se află cumva din nou într-o stradă veche din Deventer, nu se vede acolo clădirea postului de poliţie, nu ies tocmai poliţiştii pe fereastră ca să spargă poarta?... Raţiunea lui Han van Meegeren se întoarce la realitate. După cum şi-a bătut joc atunci de poliţişti, îşi bate joc de aceşti distinşi burghezi, în mijlocul cărora se află mai marii muzeelor, criticii şi experţii. De toţi cei care-l dispreţuiau pe Han van Meegeren, îi contestau calităţile artistice şi măiestria, îl nedreptăţeau, cu lipsa lor de înţelegere.

Iată-i pe toţi, cît de fascinaţi privesc acest Vermeer nou descoperit, această capodoperă a capodoperelor, această operă

unică în desăvîrşirea ei, care încoronează tot ce este cunoscut pînă acum din creaţia marelui maestru al picturii olandeze — tabloul «Pelerinii la Emmaus»! Tablou creat de el, Han van Meegeren, micul necunoscut din umbra acestei ilustre societăţi.

Mulţi ani s-au scurs de cînd s-a răzbunat pentru prima oară, printr-o păcăleală, pe înalta autoritate. Acum cortina se ridica pentru a doua reprezentaţie, pentru tragicomedie.

Se simţi iar tentat să facă pasul înainte şi să se descopere ca regizor. Şi renunţă şi a doua oară.

Dacă atunci, la Deventer, numai frica l-a făcut să nu se recunoască autor al comediei, acum acţionau fără îndoială două motive majore: a nu pune în joc cîştigul fantastic şi — a continua jocul însuşi...

Episodul cu poliţiştii încuiaţi rămase fără urmări pentru Henri, fiind păstrat doar în acea sferă a trăirilor intime. Important pentru băiatul de treisprezece ani a fost că Bertus Korteling, profesorul de desen al şcolii, a început să se ocupe de el. Desenul se transformă din joacă şi vis în muncă organizată. Băiatul bolnăvicios simţea nevoia să fie dirijat. În afara obligaţiilor sale de şcoală, Korteling lucra ca artist liber profesionist, iar tablourile sale, pictate toate în stilul naturalismului timpuriu, găseau întotdeauna cumpărători. Pentru Henri profesorul deveni model şi realizare a dorinţelor. El îşi însuşi în întregime maniera arhaică a lui Korteling, al cărui model erau clasicii. Numai studierea înaintaşilor poate netezi calea către succes — acesta era principiul călăuzitor pe care profesorul îl insuflă elevului.

Tatălui îi era străină orice ocupaţie artistică liberă. Severitatea sa îl duse pe fiul său mai mare, Herman, la profesiunea de preot. Să se pregătească cel mic pentru meseria de arhitect — aceasta era însă ultima concesie. Han, plictisit de numele de Henri, se înscrise la Universitatea din Delft nu pentru a studia. Căci el nu voia să devină arhitect. Delft reprezenta însă libertatea. O rentă lunară din partea

lui Henricus îi asigura întreţinerea.

Delft îi aduse altă libertate decît cea la care visase, libertatea singuratecului. Dintre toţi colegii de an era cel mai slab. Putea face ce voia — dar singur... Fără prieteni, fără aventuri amoroase. Tot ce-i rămînea era adîncirea într-un studiu care-i oferea prea puţine satisfacţii. Astfel începu să picteze mai intens, fără să-şi arate vreodată lucrările. Era lipsit de aprecieri, de reproşuri, de laude, de critică. Crea ca într-un vid. În singurătate.

Pînă o întîlni pe Anna de Voogt, o fată singuratică ca şi el, fiica unui olandez şi a unei indigene din Sumatra.

În primăvara 1912 s-au căsătorit. În noul cămin de la Rijswyk domnea dragostea, pictura şi lipsurile. Viitorul ascundea răspunsul la trei întrebări: ce se va întîmpla cu copilul pe care-l aştepta Anna? Cum va putea împăca studiul pentru examene la Delft cu munca la un tablou pentru expoziţia Academiei din Haga, care acorda o dată la 5 ani premii de onoare celor mai bune lucrări?

Han alese arta şi lucra ca posedat la «Interiorul Bisericii Sf. Laurens din Rotterdam».

Cîştigă medalia de aur. Tabloul îi aduse 1.700 guldeni.

Meegeren căzu la examenul din Delft; nu-i păsa însă — el picta. Purtătorului medaliei de aur al Academiei din Haga i se cumpărau tablourile. Han înţelese de ce: cumpărătorii nu căutau opera de artă ci o lucrare semnată de un posesor al medaliei de aur. Dar distincţia fu repede uitată de publicul cumpărător. Clienţii lui Han se împuţinară. Criticii de artă îl trecură sub tăcere. Comercianţii îi întoarseră spatele. Banii se terminau.

Medalia de aur ajunse la muntele de pietate. Se născu un fecior. Sprijinul lor în această perioadă a fost bunica Annei.

Han ştia că trebuie să ai un nume, un titlu, o diplomă.

El făcu o cerere la Academia de Arte de la Haga şi fu admis la examene. În portretistică fu considerat «nesatisfăcător». Ultima sa şansă era lucrul în faţa plenului colegiului.

Concurenţii trebuiau să picteze un interior construit în stilul

secolului XVII. Pictorii erau aşezaţi în semicerc, profesorii în al doilea plan.

Respins ca portretist, Han van Meegeren era hotărît să dovedească injusteţea acestei aprecieri.

În timp ce toţi ceilalţi se ţineau strict de subiectul lor străduindu-se să redea cuminte fotoliul vechi, decorurile, vaza, lustra, van Meegeren picta nu numai această parte a scenei, ci-i adăugă şi portretele profesorilor care stăteau în planul doi.

Acest tablou obţinu premiul Academiei şi fu expus.

Comenzile au început să vină imediat după vernisaj.

Era o zi mare, o dată: 1 august 1914.

Han fu găsit inapt pentru serviciul militar. Această certificare oficială a inferiorităţii sale fizice îl atinse profund. Refuză numirea ca profesor la Academia din Haga şi munci fără răgaz. O nelinişte îl cuprinse apoi, lipsi nopţi de-a rîndul de acasă. Anna, fetiţa pe care aceasta a născut-o primejduindu-şi viaţa şi fiul i se păreau lui van Meegeren cătuşe insuportabile ce-l legau de trecutul lui burghez. Voia să fie liber, să nu-i datoreze nimănui socoteală. Fratele său, singurul om de care se simţea uneori atras, fugise bolnav din carantină şi a murit din lipsă de îngrijire. Nimeni nu mai avea importanţă pentru el.

Această viaţă neregulată îl îmbolnăvi, îl împiedică să lucreze. În ciuda a numeroase onorarii importante, datoriile se acumulau. Răspunzători pentru toate acestea erau în ochii lui lumea care-l uita din nou, critica care-l trecea sub tăcere, Anna — veşnică piedică şi acuzare în aceeaşi persoană.

După o întîlnire cu vechiul său profesor Korteling, Han se apucă iar de lucru ca un posedat.

O expoziţie personală a tablourilor sale îi aduse un succes real. Comenzile îl copleşeau din nou. Negustorii îi solicitau picturile. Vedea lumea în roz. În această stare de spirit euforică o cunoscu Han pe soţia unui critic de artă, actriţa Jo van Walraven. Sîngele ei

olandez era saturat de sînge spaniol.

Între două femei, cu doi copii iubiţi şi urîţi totodată, înotînd ba în bani, ba în datorii, aşa treceau anii.

O a doua expoziţie, în 1921, îi aduse iar un succes deplin. Doar unul din cele mai importante ziare nu-i dedică nici măcar un rînd. Han van Meegeren lăsă să se înţeleagă, într-un cerc restrîns, că cronica n-a apărut pentru că el îi refuzase criticului o recompensă materială. Nu există nici o dovadă a justeţei acestei acuzaţii. De atunci însă Han van Meegeren nutri sentimente de ură nu numai faţă de acest critic ci faţă de toţi. În 1923 divorţă în sfîrşit de Anna. Din acest moment trăi cu Jo într-o comunitate chinuită de o gelozie bolnăvicioasă. Tot ce cîştiga — şi erau sume considerabile — i se scurgea printre degete. Trebuia să se îngrijească de Anna şi de copii, trebuia să asigure pentru sine şi Jo împlinirea tuturor dorinţelor. Boala sa înghiţi o avere.

În 1929 se căsători cu Jo.

Ceea ce nu-i aduceau portretele îi procurau afişele publicitare, realizate pentru nevoile industriei. Lucra pentru tipografii, pentru campanii propagandistice şi de reclamă comercială.

Amsterdamul i se părea prea mic, Olanda prea strîmtă. Călători la Paris şi la Londra. În Anglia cîştigă mulţi bani cu portretele sale, critica nu-i recunoscu însă decît calităţile unui excelent fotograf cu penelul.

Iar banii nu reprezentau pentru el singurul lucru hotărîtor.

În zadar căuta calea către recunoaşterea generală. Juriile expoziţiilor îi respingeau tablourile; critica refuza să se ocupe de el; se lovea peste tot de ziduri de netrecut. Întreprinse împreună cu prietenul şi sfătuitorul său Theo van Wijngaarden editarea unei reviste; o boteză «De Kemphaan». Dar «Cocoşului de luptă» nu-i fu hărăzită o viaţă prea lungă.

Theo van Wijngaarden, care învîrtea multe afaceri, aduse vorba după o noapte de beţie de picturi vechi, autentice şi false. Pentru că dr. Abraham Bredius, specialistul reputat în Olanda al vechilor

maeştri, a declarat de faţă cu el un Frans Hals autentic drept un fals, Wijngaarden puse să fie repictat un tablou olandez oarecare şi transformat într-un Rembrandt. Bredius îi dădu un certificat de autenticitate. Numai după ce acesta fu iscălit, rupse farsorul pictura contrafăcută, ca să-i dovedească expertului că nu era un Rembrandt. Han van Meegeren zîmbi subţire.

Un Bredius recunoaşte deci drept un original de mîna lui Rembrandt un cap mîzgălit într-o doară de un oarecare — aceasta nu făcea decît să-i confirme opinia despre criticii şi experţii de artă.

Ar fi interesant să imite odată un van Dyck sau un Frans Hals, un Rubens sau un Rembrandt, să dea imitaţia la autentificat unuia sau mai multor experţi recunoscuţi şi să păşească apoi în arenă şi să recunoască falsul. Jucîndu-se cu această idee îi veni deodată în minte profesorul său Korteling, pentru care modelul celor vechi reprezenta totul, şi anii de studiu de la Delft. Delft, care a mai dat odată pe unul din cei mai mari maeştri — pe Vermeer.

Ar trebui să picteze un Vermeer şi să pătrundă astfel în Rijksmuseum. Şi să triumfe apoi în faţa admiratorilor tabloului. «Acest Vermeer l-am pictat eu, Han van Meegeren».

Zarurile au fost aruncate.

Scopul pe care şi-l propuse a schimbat poziţia lui Han faţă de muncă, de viaţa de toate zilele, de mediul înconjurător. Cu acest obiectiv în faţă, el reducea cheltuielile inutile, prefera comenzile cu caracter comercial, strîngea bani.

Timpul ce-i rămînea, după munca la comenzile întreprinderilor, îl dedica studierii vechilor maeştri. Se pregătea pentru îndeplinirea la perfecţie a sarcinii pe care singur şi-o fixase, studia tehnica prinţilor picturii din Ţările de Jos, învăţa mai temeinic decît oricînd.

O problemă dificilă o constituia locul în care să lucreze. În mica Olandă oamenii îşi priveau reciproc prin fereastră iar zidurile aveau urechi. O vizită neanunţată în atelierul său îi putea fi fatală. Înţelese curînd că pregătirile îndelungate, necesare unei falsificări de proporţiile proiectate, vor putea fi efectuate cu sorţi de izbîndă

numai într-un loc îndepărtat şi ascuns.

Han află de la nişte cunoştinţe întoarse de pe Coasta de Azur despre condiţiile avantajoase de instalare create acolo după război. Cu puţini bani puteai obţine o căsuţă care să corespundă cerinţelor.

Faţă de soţia sa, Han justifică mutarea prin considerente artistice şi de sănătate. Avea nevoie de soare pentru munca sa de creaţie şi pentru trupul său suferind. Plecă cu Jo la Nisa, trecu în revistă şoseaua de-a lungul litoralului şi găsi pînă la urmă la Roquebrune o casă izolată, care răspundea nevoilor sale şi-l putea feri de surprize. Se întoarseră la Amsterdam pentru a pregăti mutarea.

Aceste ultime săptămîni Han van Meegeren le folosi încă pentru un studiu intens. La un mic anticar din Amsterdam dădu peste cartea demult epuizată a lui A. M. de Wild despre «Tehnica lui Vermeer». La Arnheim descoperi o lucrare şi mai rară: «Despre uleiurile grase» de prof. Alex Eibner. Nu era de fapt o carte pentru pictori; van Meegeren şi-a dat însă seama cît de importantă poate fi această carte pentru cineva care voia să picteze un tablou în aşa fel ca să arate ca şi cum ar fi fost creat cu trei sute de ani în urmă. Trebuia să ia în calculul său şi probabilitatea că ştiinţa va verifica autenticitatea unui Vermeer nou descoperit cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziţie. A înşela-o, cu propriile sale învăţături şi descoperiri, îi dădea o satisfacţie suplimentară.

Cotrobăi neobosit prin anticariatele fără număr, căutînd, chipurile, un tablou vechi care să se potrivească cu salonul său. Ochii săi cercetau însă tabloul dintr-un singur punct de vedere, cel al autenticităţii materialului. Pictura însăşi nu-l preocupa defel; ea trebuia numai spălată cu grijă. Îl interesa exclusiv pînza veche, lemnul vechi. Cumpără cu şaizeci de guldeni un tablou cu tema «Reînvierea lui Lazăr», pictată mizerabil dar indubitabil în secolul XVII. Tabloul avea dimensiunile 125 X 127 cm. Aceleaşi dimensiuni le-a avut mai tîrziu tabloul «Pelerinii la Emmaus».

Numeroasele chimicale pe care le aducea acasă n-o uimeau pe Jo. Le considera materiale necesare picturii, ca multe altele. Era,

fireşte, puţin ciudat că Han cumpără o colecţie de pămătufuri de ras dar el făcea atîtea lucruri greu de înţeles. Ea nu bănuia existenţa vreunei legături între acumularea de pămătufuri de ras din păr de bursuc şi faptul că Vermeer pictase exclusiv cu peneluri din păr de bursuc. Han *ştia* că un singur fir de păr de porc găsit, la un examen atent, în stratul de vopsea al unui Vermeer ar constitui o dovadă de necontestat a falsificării.

Jo rămase surprinsă cînd soţul ei aduse acasă ciudate cupe, vase, lustre şi textile vechi. Acestea, zise el, trebuia să confere căminului de pe ţărmul Mediteranei un aer mai intim. Jo se mulţumi cu atît. Numai Han ştia că toate acestea erau elemente decorative pentru tabloul fals proiectat. Căci acest tablou trebuia să fie autentic pînă în cele mai mici amănunte.

Han şi Jo s-au mutat în casa din Roquebrune în toamna anului 1932. Pretextînd dificultăţi financiare, Han refuză cererea soţiei de a angaja o femeie de serviciu, ca să nu aibă martori în casă.

În anii următori Han van Meegeren duse o existenţă dublă. În văzul lumii Han picta portrete, — în timp ce în intimitate trăia în lumea experienţelor, ce aminteau alchimia, căutînd un fel de piatră filozofală care să-i permită să picteze un Vermeer autentic. Posedat de voinţa tot mai imperioasă de a preface imposibilul în posibil, îşi căuta refugiul în transformarea spirituală a lui Han van Meegeren într-un Vermeer resuscitat. În aceste căutări empirice, în acest experiment şi în efortul psihologic de a se pătrunde integral de tema biblică deja aleasă nu mai exista o linie clară de demarcaţie între realitate şi aparenţă.

După experienţele efectuate cu vopselele şi lianţii preparaţi de el însuşi după reţete vechi, după probele de uscare făcute cu diverse uleiuri şi verniuri, după aplicarea vestitului albastru-Vermeer, pe care l-a obţinut din lapislazuli procurat de la Londra şi pisat de el cu trudă în piuliţă, încercă «coacerea» în cuptor a suprafeţei pictate. I-au trebuit pentru aceasta săptămîni de muncă. Studierea reacţiei

vopselei, a verniului şi a pînzei la căldură şi fierbinţeală a necesitat luni de zile.

Dificultăţile întîmpinate în obţinerea unei întăriri rapide şi durabile depăşeau orice măsură. Din acest şir de experienţe trebuia mereu să revină, să se regăsească în prezent, să picteze portrete veridice de domni şi îndeosebi doamne de societate, ca să-şi asigure existenţa. Alături de capete mondene de femei, acoperite cu grijă, stăteau, şi mai atent învelite, probele de vopsea, de materiale şi de uscare efectuate pentru «Vermeer».

Ceea ce uimea pe mulţi vizitatori şi o făcea uneori şi pe Jo să pună întrebări, era dragostea subită a lui Han pentru flori proaspete, mai ales pentru florile de liliac. Oricît să fi costat, liliacul îşi răspîndea generos miresmele în atelier, pe coridor, pe verandă. Această pasiune pentru liliac îşi avea motivele foarte puţin sentimentale, obiective.

Uleiurile de flori apăreau deseori în reţetele vechilor maeştri. Han experimenta toate uleiurile posibile; în încercările sale uleiul de liliac se combina foarte bine cu substanţele întăritoare. Uleiurile eterice cu care lucra aveau însă miros foarte intens. Dacă nu voia să provoace întrebări, trebuia să aşeze la vedere liliac proaspăt, înflorit.

După ce a rezolvat problemele dificile, la început aparent insolubile, ale compoziţiei vopselelor, amestecării verniurilor şi ale formulelor vopselelor cuvrante, trecu la îndepărtarea vopselelor de pe tabloul cu Lazâr. Rezistenţa lor se împotrivi tuturor străduinţelor sale; păreau inatacabile, rezistau oricărei încercări de a fi muiate.

Era, realmente, un tablou din secolul XVII. Vopseaua, întărită ca piatra, nu se dizolva nici în alcool, nici în terebentină, nici în benzină. Stratul superficial ceda, ce-i drept, ici-colo, masa în ansamblu părea însă inatacabilă. Han desfăcu pînza din ramă, păstră cu grijă fiecare cui lucrat de mînă, vechile colţare de piele. Întinse pe jos ţesătura rigidă şi începu să scoată vopselele insolubile. Stratul de deasupra îl curăţă cu hîrtie de răzuit; cînd se apropie de pînză, folosi piatra ponce rotunjită — o muncă fără sfîrşit. O

presiune prea puternică periclita pînza veche atît de preţioasă, uneia prea slabe nu-i cedau vopselele.

După săptămîni de trudă ţesătura era în sfîrşit curăţată de vopsea, în afară de cîteva porţiuni albe, în care fibrele şi albul de plumb formaseră o combinaţie chimică stabilă. Întrucît Vermeer lucrase cu alb metalic, urme cît de slabe de plumb l-ar trăda în cazul unei verificări cu raze X. Exista o singură cale de a evita acest pericol. Han van Meegeren trebuia să-şi compună tabloul în aşa fel, ca rămăşiţele de vopsea albă să fie acoperite tot cu vopsea albă. Urmele vechi de alb de plumb le-a acoperit cu suprafaţa de alb de plumb a feţei de masă a «Pelerinilor la Emmaus»!

Acum pînza veche era gata să primească grundul nou pentru Vermeer. Van Meegeren fu nevoit însă să îndepărteze pe loc primele straturi aplicate. Ţesătura era nu numai tare, ci şi rigidă. Exista pericolul ca în cazul uscării forţate în cuptor vopselele să treacă prin grund. Ţesătura a trebuit supusă unor operaţii răbdătoare, repetate, ca să devină elastică, omogenă şi flexibilă, spre a asigura posibilitatea de a fi rulată în scopul craclării ulterioare. În plus, pînza veche avea nevoie de o întărire cu o pînză nouă, aplicată pe partea posterioară.

După ce toate lucrările pregătitoare păreau a fi terminate cu succes, Han a trebuit să-şi acorde o pauză de destindere; starea sănătăţii sale lăsa de dorit. Orăşenii obişnuiesc să se odihnească la malul mării. Pictorul şi Jo îi întoarseră acum spatele, vizitară Olanda, Franţa, şi Jocurile Olimpice de la Berlin. Se întoarseră la Roquebrune în toamna anului 1936.

La sfîrşitul toamnei se apucă de «Pelerinii la Emmaus». Lucra, pînă în cele mai mici amănunte după procedeele folosite de Vermeer. Se familiarizase cu tehnica maestrului, mereu memorată, devenită între timp un bagaj propriu de cunoştinţe, de meşteşug. Aplicarea grundului, compoziţia, repartizarea luminii, perspectiva, personajele, maniera de a picta, modeleul şi mînuirea penelului

păreau a nu-i mai aparţine lui Han van Meegeren în vîrstă de patruzeci şi şapte de ani; el devenise un *medium* al aceluia pe care voia să-l imite.

O problemă dificilă, care i-a răpit mult timp, era acea a întăririi accelerate a vopselelor. Lui Han îi veni întîmplător în minte bachelita. După o informare temeinică asupra procesului de fabricaţie a acesteia, a început să amestece coloranţii cu fenol şi formaldehidă. Un pericol îl constituia uscarea prea rapidă a vopselelor astfel preparate. El îl ocoli adăugînd direct substanţa întăritoare înainte de aplicarea vopselei pe pînză, ca să nu ajungă la întărirea ei pe paletă. Întărirea definitivă, pînă aproape de consistenţa pietrei, se producea la înfierbîntarea în cuptor a tabloului terminat. Astfel luă naştere, evitîndu-se apariţia unei suprafeţe nefiresc de sticloase, acea tărie interioară care rezultă altfel numai în procesul natural de uscare de-a lungul secolelor. Problema întăririi era deci rezolvată — însă cu preţul unui risc periculos. Fenolul şi formaldehida au apărut cu două sute de ani după Vermeer. Identificarea acestor substanţe în vopsea ar permite dovedirea falsificării. Va fi însă aproape imposibil ca aceste resturi de particule să fie găsite în masa de vopsea întărită după coacere. Cine o să vrea să le caute acolo — să păcătuiască faţă de un Vermeer?

O altă problemă aproape de nerezolvat era acea a modelelor.

Trebuia, prin forţa împrejurărilor, să se sprijine pe ceva deja pictat dacă nu voia să-şi pună secretul în joc. În timp ce apostolii îi reuşiră foarte bine ca siluetă şi chip, puterea imaginaţiei sale nu-i ajungea pentru un Cristos. Întîmplarea îi veni în ajutor. Un cerşetor sună la uşa sa. Han îl luă pe omul ce cerea timid pomană, stînd pe prag, drept un trimis al destinului: îi va da lui Cristos figura acestui necunoscut.

După o muncă încordată de şase luni tabloul era terminat. Acum trebuia învechit.

Acoperită de verniul preparat de el însuşi după reţete vechi,

pînza fu aşezată în cuptor pentru a doua coacere. Temperatura optimă încercată tot de el era ceva peste 110° C.

După răcire rulă pînza, cu partea pictată în afară, în jurul unui tub gros de metal.

În crăpăturile fine ca firul de păr frecă praf de vopsea neutru uşor umezit în prealabil; cînd întinse pînza, acest praf fu împins afară din cracluri şi putu fi şters apoi cu grijă. Praful de vopsea rămas în reţeaua fină de crăpături, se combină la uscarea ulterioară cu straturile de culoare în care se afla.

Abia după cîteva zile introduse iar pînza în vechea ramă, folosind cuiele lucrate de mînă şi colţarele vechi de piele.

Trecură săptămîni de chinuitoare nesiguranţă şi ezitare. Han van Meegeren îşi contemplă iar şi iar opera, cu uşile închise.

Este din ce în ce mai convins: pe şevalet se află un Vermeer — prin nimic de deosebit de un Vermeer — creat de maestrul însuşi.

«Pelerinii la Emmaus» — tablou de Vermeer. Din tinereţea necunoscută a maestrului, petrecută probabil în Italia. Ceea ce ar explica şi alegerea temei.

Han van Meegeren se afla la o răscruce de drumuri la care l-a dus ura. Această operă desăvîrşită era menită să demonstreze că şi critica de artă, şi istoricii de artă, şi cei mai mari dintre specialişti se pot înşela.

A meritat însă oare acest joc, ce făcea parte din domeniul tragi-comediei, să investească în el ani grei de muncă? De ce n-ar încerca *să vîndă* tabloul drept un Vermeer? De i-ar reuşi, această operaţie i-ar aduce o sumă mare, cu şase cifre. N-ar fi o lecţie bună pentru cei trufaşi să cumpere cu sute de mii de guldeni un van Meegeren drept un Vermeer?

Peste cinci ani, după prescripţia faptei, ar putea declara pe deasupra fără nici un risc: acest Vermeer este un van Meegeren autentic!

Spre a introduce tabloul pe piaţa artei, Han îl duse la Paris, îl

depuse într-un safe la Credit Lyonnais şi-l oferi unui misit. «Tabloul provine — arătă el — din colecţia unei familii aristocratice italiene de origină olandeză, familie al cărui nume trebuie însă să rămînă nedivulgat». Misitul fu mulţumit şi cu atîta. Hotărîtoare este oricum expertizarea. Iar pentru aceasta există o singură autoritate: Bredius.

Nestorul istoricilor de artă olandezi, dr. Abraham Bredius, în vîrstă de optzeci de ani, autoritate necontestată în domeniul marilor maeştri olandezi ai picturii, examină tabloul şi-l declară opera lui Vermeer. Din precauţie au fost întreprinse şi cele «patru probe de autenticitate» considerate pe vremea aceea încă infailibile:

1. Rezistenţa vopselelor la alcool şi alţi solvenţi.
2. Prezenţa albului de plumb în porţiunile albe.
3. Radiografia grundului
4. Analiza microscopică şi spectrală a principalilor coloranţi.

Din toate acestea n-a rezultat nici un element care să fi pledat împotriva autenticităţii tabloului.

Convins de infailibilitatea aprecierii sale, Bredius publicase — fără a fi aşteptat rezultatul probelor de autenticitate — deja în numărul din noiembrie al revistei «The Burlington Magazine» un articol intitulat «A new Vermeer», în care savantul prezentase «Pelerinii la Emmaus» ca o operă de tinereţe a lui Vermeer, «o capodoperă, încununarea operei sale». Ca urmare «Societatea Rembrandt», o asociaţie de amatori de artă foarte avuţi, hotărî să «salveze» această pictură pentru un muzeu olandez, dacă şi alţi specialişti vor considera că este cazul.

Prof. Martin şi dr. Schneider de la «Mauritshuis», dr. Schmidt-Degener şi Jonkheer Roell de la Rijksmuseum, dr. van Cielder şi dr. Hannema confirmară că «Pelerinii la Emmaus» este o capodoperă a lui Vermeer.

Tabloul fu cumpărat cu 550.000 guldeni şi oferit ca dar, din partea «Societăţii Rembrandt», Fundaţiei Boymans din Rotterdam. Van Meegeren încasă 340.000 guldeni, mijlocitorul 210.000.

Sosi apoi ziua în care experienţa de la Deventer se repetă. Ca

băieţandrul de pe vremuri, privea acum omul matur, care începuse să îmbătrînească, desfăşurarea comediei pe care el o pusese în scenă. Dacă la Deventer îl umpluse satisfacţia purei răzbunări, aici se suprapunea umbra banilor cîştigaţi necinstit. Un delict spiritual-moral a devenit delict de escrocherie. «Vermeerul» a constituit mîndria expoziţiei a 450 capodopere clasice olandeze organizate în Muzeul Boymans cu prilejul aniversării urcării pe tron a Reginei Wilhelmina.

Distinsa revistă lunară «Pantheon» recunoscu că «...nicicînd o operă de artă n-a devenit în aşa scurtă vreme atît de general cunoscută», iar revista «Zeitschrift für Kunstgeschichte» consideră drept «focar spiritual al expoziţiei tabloul Emmaus al lui Vermeer în ciuda prezenţei strălucitelor opere ale lui Rembrandt, Hals şi Grünewald...»

Tabloul Vermeer al lui van Meegeren şi-a cucerit locul în istoria artelor.

În săptămînile ce au urmat au fost scrise şi spuse despre «Pelerinii la Emmaus» al lui Vermeer toate superlativele existente. Istoricul de artă de Vries scrie despre «conţinutul spiritual, despre atmosfera de excepţională pioşenie» a tabloului, spunînd că «Miracolul apariţiei s-a transformat într-un miracol al picturii».

Oricît să-l fi flatat admiraţia cu care era înconjurat Vermeer-ul, mai important decît orice laudă a istoricilor de artă era pentru van Meegeren faptul că tabloul său a rezistat şi privirii celor mai reputaţi restauratori, care curăţiseră cu grijă «pruncul de şase luni» în vederea expunerii la Muzeul Boymans. Prin mîinile lor lucrarea a trecut, fără a întîmpina opoziţie, ca un tablou vechi autentic, atît de vechi încît au trebuit să-l restaureze ca să elimine defectele şi asperităţile pe care Han van Meegeren le provocase cu bună ştiinţă.

Soţiei sale îi spuse povestea despre familia de aristocraţi italieni; Jo îl crezu; cum şi-ar fi explicat altfel mulţimea de bani?

Han cumpără la Nisa o vilă ca un palat; lunile treceau în

petreceri continue; banii se topeau. Han trebui să se îngrijească de alţii.

Încă un Vermeer îi păru prea riscant. Galeria maeştrilor din Ţările de Jos era însă atît de bogată în nume!

Han se decise pentru Pieter de Hooch, care avea, ce-i drept, un curs mai scăzut decît Vermeer, era în schimb mult mai puţin riscant de plasat. Apariţia unui de Hooch încă necunoscut putea să treacă aproape neobservată. Van Meegeren pictă «Băutorii» şi «Jucătorii de cărţi». Primul tablou fu cumpărat de cunoscutul colecţionar D. G. van Beuningen cu 219.000, al doilea de W. van der Vorm cu 220.000 guldeni; din aceste sume Han primi 175.000, şi respectiv 170.000 guldeni.

În timp ce pe van Meegeren îl preocupa ideea creării unui nou Vermeer, izbucni cel de al doilea război mondial. Sumele foarte mari pe care le cîştigase şi pe care le explicase în toate părţile printr-un pretins cîştig la «Lotterie Naţionale», îl îngrijorau acum. Ce-o să se întîmple cu francul, cu guldenul? Hotărî să se întoarcă imediat în Olandă, în ţara sa, patria sa. Nu voia să fie în timp de război printre străini. În orice caz — îi explică el lui Jo, care ar fi preferat să rămînă la Nisa — proprietatea din Olanda trebuia asigurată cu întreaga atenţie, în cîteva luni se vor putea întoarce pe Coasta de Azur; războiul nu va dura desigur prea mult. Încuiară micul palat, fără să ia prea multe cu ei. Nu bănuiau că era o despărţire pe veci.

Cînd, peste ani, casa fu din nou vizitată, «oaspeţii» erau inspectori de poliţie şi experţi, în căutare de tablouri false.

La începutul anului 1940 Han şi Jo se mutară într-o vilă la Laren, feriţi de ochii prea scrutători ai Amsterdamului şi totuşi aproape de centru. Marea majoritate a averii sale era imobilizată la Nisa, recuperarea ei fiind imposibilă; cumpărători nu existau iar circulaţia bănească dintre state era împiedicată. Cînd naziştii ocupară Olanda, orice legătură cu «cealaltă Europă» încetă.

Obişnuit să dispună de mijloace băneşti nelimitate, strîmtorarea i se păru lui van Meegeren insuportabilă; iar vremurile nu erau de aşa natură ca lumea să-şi comande portrete.

Han se puse în consecinţă pe construit un nou atelier de falsificare. Cu experienţa acumulată la Roquebrune totul mergea acum considerabil mai repede.

De ce, din acest moment, cree numai Vermeer, a rămas secretul lui. Din plăcerea de a-l imita pe maestrul cel mai scump? Cel mai bătător la ochi? Îl atrăgea numai dificultatea maximă? Voia să provoace soarta? A-l mistifica pe cei mai mari cunoscători, experţi colecţionari de artă să-i fi produs o satisfacţie de neînlocuit prin nici o altă faptă de falsificator? Oricum ar fi fost, nici un alt maestru nu era atît de bine cotat ca Vermeer, şi cu stilul nici unuia nu se identificase Han atît de profund.

Începu prin a face schiţe. Un cap de Crist îl satisfăcu atît de mult, încît îl strecură — prin intermediul anticarilor Strijbs şi D. A. Hoogendijk — în colecţia von Beuningen — drept un «Studiu al lui Vermeer pentru o operă necunoscută». Cu cei 325.000 guldeni ce i-au revenit din suma de 400.000 obţinută de negustori îşi acoperi toate datoriile iar restul îl împrăştie în cele patru vînturi, în aşa fel încît banii nu-i ajunseră decît pentru cîteva luni.

Cu o anumită obsesie logică, făcu ca tabloul să-i urmeze «Studiului».

Găsi iar, prin Strijbs şi Hoogendijk, calea către aceleaşi mîini de colecţionar.

E incredibil, totuşi nimeni nu s-a mirat că acelaşi om care a reuşit să găsească studiul, a ştiut să dea şi de urma picturii căreia capul de Crist îi servise, evident, drept model.

Pentru această «Cina cea de taină» van Beuningen plăti 1.600.000 guldeni, din care 1.350.000 îi reveniră lui Han. Era primul său cîştig ce atingea şi depăşea milionul. Şi nu-şi dăduse măcar osteneala să îndepărteze vopseaua veche de pe pînza pe care a folosit-o pentru acest fals. Lăsă intactă «Scena de vînătoare» a lui

Hondius, un contemporan neînsemnat al lui Vermeer, şi-şi pictă deasupra tabloul biblic.

Ce explicaţie i se poate da acestei nesocotinţe? Era ameţit de succes sau îl mîna dorinţa inconştientă de a fi, în sfîrşit, descoperit şi scutit astfel de continuarea prefăcătoriei?

În cei doi ani următori prinseră viaţă «Isac binecuvîntîndu-l pe Iacob», «Cristos şi femeia adulteră», «Spălatul picioarelor». Încasările au fost: 1.275.000, 1.650.000 şi 1.250.000 guldeni. Van Meegeren a primit din acestea în total 3.100.000 guldeni. Cumpărătorii au fost van der Vorm, Goring, statul olandez.

Trăia între risipă şi activitate financiară bine gîndită. Cumpără case la Laren şi Amsterdam, acţiuni şi alte hîrtii de valoare. Partea sa de cîştig de pe urma Vermeer-urilor o acceptă totdeauna numai în numerar, niciodată în cecuri sau poliţe. Astfel îşi putea face şi el cumpărăturile în numerar.

Deoarece guvernul regal manifesta la cumpărările de tablouri o exigenţă extremă, Han van Meegeren îşi strecură «Spălatul picioarelor» printr-o cunoştinţă din tinereţe, Jan Kok din Deventer, pînă la P. de Boer, care prezentă tabloul pentru expertiză doctorului D. Hannema. Acesta declară pictura un Vermeer autentic. Îi urmară membrii Comisiei pentru Artă, după hotărîrea cărora prof. J. van Dam, secretar general la Ministerul Învăţămîntului, dispuse achiziţionarea.

Încă de pe atunci începu să circule zvonul că van Meegeren ar consuma stupefiante. Dacă şi în ce măsură aceste presupuneri corespundeau realităţii, a rămas necercetat. Starea lui de spirit ba depresivă, ba euforică sugera un grav dezechilibru nervos. Căsnicia sa începu să se destrame.

Acţiuni ciudate întovărăşeau altele normale. Făcea negoţ cu tablouri vechi. «Aranja» picturi slabe pe care le găsea la negustori obscuri şi obţinea cîştiguri serioase. Ascundea sume mari în locuri neverosimile. Păstra milioane în casete. Una din acestea o îngropă în grădina casei sale din Laren. Soldaţi aliaţi, în căutare de proiectile

neexplodate, au descoperit această canistră de tablă. Locuitorii Larenului văzură uimiţi bancnotele de cîte o mie ale lui van Meegeren în mîinile soldaţilor.

În 1944 divorţul fu pronunţat; din cauza marii lipse de locuinţe, Jo rămase însă mai departe sub acelaşi acoperiş. După una din certurile fără număr Han căzu fără simţire. Revenindu-şi, murmură cuvinte fără şir. «Voi muri curînd» — i se păru lui Jo că înţelege — «...trebuie să mărturisesc totul... să scriu... sînt obosit... s-a sfîrşit...». Rămase însă la aceste cuvinte. Han van Meegeren nu-şi scrise niciodată declaraţia.

Făcu însă o depoziţie cuprinzătoare în faţa tribunalului care-l condamnă, după cercetări de doi ani, la 22 octombrie 1947, la un an închisoare. Procurorul ceruse doi ani, jumătate din pedeapsa legală maximă.

După pronunţarea sentinţei van Meegeren îl rugă pe preşedinte să i se permită să picteze în închisoare. Obţinu această permisiune, căreia-i urmară curînd o serie de comenzi de portrete. Din S.U.A. îi veni oferta de a ilustra o carte. Colecţionari, artişti, negustori şi mijlocitori din Londra şi Paris, Monte Carlo şi Zürich se interesau de omul care «ştia să picteze ca Vermeer». Cererile de despăgubire, impozitele pretinse de stat şi cheltuielile de judecată foarte mari au dus la scoaterea la licitaţie a averii de care dispunea. În ciuda tuturor obiectelor de valoare pe care le poseda nu putu acoperi decît o parte din datorii.

Pe cît sentinţa blîndă păru că dă aripi forţei vitale spirituale a lui Han, pe atît de puţin rezistă forţa sa fizică. Trebui să fie internat în clinica Valerius, unde pictorul de 58 de ani îşi dădu obştescul sfîrşit la 30 decembrie 1947.

Actorul principal al piesei a părăsit scena. Figuranţii continuau însă să se agite afirmînd sau negînd, şi să dea crunte bătălii *«post festum»*.

Dacă unii considerau întreaga operă a lui van Meegeren un

conglomerat de falsuri şi de lucrări proprii de valoare scăzută, ceilalţi separau anumite opere de rest şi le declarau autentice.

Dacă cumva, întrebau ei, depoziţia a fost doar urmarea fricii de pedeapsa grea pentru colaborare cu inamicul? Poate tot ce le-a povestit fiului şi fiicei — inclusiv aluziile la un alt tablou de renume mondial falsificat de el, care ar mai ocupa încă un loc ca original într-o galerie — nu izvorăşte decît din frică sau nu este altceva decît refugiul unui om distrus sufleteşte în semiobscuritatea binefăcătoare a bolii?

Nu e cumva, totuşi, tabloul cel mai important — «Pelerinii la Emmaus» — un Vermeer autentic? Sau, «Cristos şi femeia adulteră»?

Dacă totul ar fi fost atît de simplu de clarificat cum părea la început, atunci întreaga neobişnuită mobilizare de experţi pentru a decide între «autentic sau fals» n-ar putea să provoace decît nedumerite ridicări din umăr. Numărul impresionant de argumente ştiinţifice aruncate în luptă poate fi sugerat chiar şi prin simpla înşiruire a savanţilor angajaţi în dispută:

Dr. P. B. Coremans, directorul Laboratorului central al Muzeelor Belgiene, Bruxelles.

Dr. A. van Schendel, directorul secţiei de pictură de la Rijksmtiseum, Amsterdam.

W. C. J. Wooning, inspector în Ministerul Justiţiei din Olanda.

Prof. R. J. Gettens, Muzeul Fogg, Universitatea Harvard, Cambridge, S.U.A.

H. Gravenstein, docent pentru microchimie, Institutul tehnic, Delft.

Dr. J. C. A. Kappelmeier, directorul Fabricii de lacuri Sikkens, Sassenheim — Olanda.

L. Loose, asistent în Laboratorul central al Muzeelor de stat din Belgia, Bruxelles.

Prof. P. Terpstra, Institutul de cristalografie al Universităţii Groningen.

D. C. Hodgskin, Institutul de cristalografie al Universităţii Oxford.

Pe lîngă aceştia au conlucrat la aflarea adevărului colegiile directorilor şi experţilor de la Rijksmuseum, Mauritshuis, Muzeul Boymans şi alţii.

În ciuda părerii acestei elite de cunoscători, bănuiala că prin toată această argumentare zdrobitoare nu s-a urmărit decît muşamalizarea faptului că «Pelerinii la Emmaus» şi «Cina cea de taină» (în versiunea a doua, definitivă) sînt opere autentice ale lui Vermeer, continua să persiste.

Disputa în jurul problemei, dacă toate sau numai unele din tablourile lui van Meegeren sînt falsuri, se mai poartă şi azi. În timp ce feciorul declară în 1951 la Paris că alte capodopere admirate din marile galerii ar fi falsuri create de tatăl său, Jean Decoen publică în editura Ad. Donker din Rotterdam o lucrare intitulată «Înapoi la adevăr!» (Retour à la vérité!), în care mai încearcă o dată să dovedească autenticitatea «Pelerinilor la Emmaus» şi a «Cinei». M. M. van Dantzig îşi publică la A. W. Sijthoff la Leiden cartea «Johannes Vermeer, de „Emmausgangers” en de Critici», apărînd punctul de vedere advers.

Multora li se pare mai firesc să nu dea crezare experţilor. Ei argumentează logic şi pe înţelesul tuturor: după ce specialiştii consideraseră Vermeer-urile lui van Meegeren o artă de-a dreptul divină, iar acum apreciază aceleaşi picturi ca nişte cîrpăceli primitive, care eşuează în zugrăvirea personajelor şi sînt stîngace, lipsite de profunzime, de perspectivă, nu există nici un motiv care să te facă a crede că experţii văd mai bine acum decît văzuseră la început.

Tabloul «Cărturarii», pictat în închisoare, a fost vîndut cu 3.000 guldeni. Cu semnătura «Vermeer» el ar fi ajuns, în schimbul a cîteva sute de mii de guldeni, într-o galerie particulară sau într-un muzeu...

Vînzarea la o licitaţie în 1958, la Haarlem, a tablourilor şi a altor obiecte de valoare din moştenirea lui van Meegeren dădu disputei în jurul «Pelerinilor la Emmaus» şi «Cinei celei de taină» un nou impuls.

Partea hotărîtoare a *dovezilor* care atestau că la tablourile lui van Meegeren este vorba de falsuri fu furnizată de echipa de oameni de ştiinţă de sub conducerea profesorului Coremans din Bruxelles. Aceste dovezi fuseseră mai convingătoare decît depoziţia lui van Meegeren care nu trebuia să fi fost neapărat adevărată.

Un element esenţial al demonstraţiei ştiinţifice l-a constituit descoperirea lui Coremans că operele pretins originale din secolul XVII conţin răşină sintetică inventată abia în 1900.

Prof. Meurice de la Facultatea de chimie a Universităţii din Bruxelles a dovedit însă că lianţii medievali dau aceleaşi reacţii ca şi răşinile sintetice la procedeele de analiză folosite de Coremans!

Dr. Grob, profesor de chimie la Basel, a declarat că «analizele microchimice la care se referă Coremans nu dovedesc că stratul de vopsea al tabloului examinat ar conţine răşini sintetice».

Dovedirea falsului prin microfotografie, sprijinită de dr. Coremans cu numeroase fotografii ale craclurilor, a fost declarată de asemeni hazardată, eronata şi nejustă, pe baza a noi fotografii.

Infirmarea ştiinţifica cel puţin a unei părţi din dovezile esenţiale ale lui Coremans în ce priveşte falsitatea «Pelerinilor la Emmaus» şi a «Cinei» a avut ca urmare că D. G. van Beuningen, cumpărătorul tabloului «Cina cea de taină», l-a dat în judecată pe Coremans, cerînd despăgubiri, pentru faptul că «a expertizat drept o imitaţie datorată pictorului Han van Meegeren un tablou autentic de Vermeer».

Coremans răspunse cu o contra-plîngere pentru defăimarea competenţei sale de expert. Plîngerii lui Coremans i s-a dat satisfacţie, cu următoarea motivare inteligibilă numai pentru jurişti; Întrucît judecătorii din Amsterdam au acceptat drept corectă expertiza lui Coremans în procesul de falsificare van Meegeren,

judecătorii din Bruxelles o consideră şi ei corectă.

Prin scrierile lor, Decoen şi alţii au încercat în zadar să-l provoace pe Coremans, pentru ca acesta să pornească o acţiune juridică împotriva lor. Profesorul din Bruxelles renunţă la clarificarea juridică a acuzaţiei că ar fi obţinut, cu metode nesigure, rezultate nesigure.

Au trecut peste două decenii de la sentinţa tribunalului de la Amsterdam, dar cazul van Meegeren mai este înconjurat de aceeaşi ceaţă a echivocului care a caracterizat întreaga viaţă a acestui om.

CURCANUL BUCLUCAŞ SAU CAZUL MALSKAT

În anul 1940 a apărut un album de artă de format mare «Catedrala din Schleswig şi picturile sale murale»; ca autor figura istoricul de artă prof. Alfred Stange. Pe douăzeci şi patru de pagini de text şi treizeci şi trei de ilustraţii, în parte de cîte o pagină întreagă, el se ocupa de «picturile... care ne-au fost realmente redăruite... printr-o curăţire şi îngrijire pe cît de prudente pe atît de conştiincioase» şi care — potrivit părerii autorului — «constituie o mărturie de prim rang a legăturii permanente, condiţionate de sufletul popular, a Schleswigului cu spaţiul saxon-westfalic şi cu arta acestuia». Despre «friza care delimitează fresca în partea inferioară», în forma unor medalioane cu animale, se spune: «Se pot vedea aici animale fantastice obişnuite în evul mediu, în timp ce altele sînt luate din natură; acestea din urmă sînt înfăţişate atît de veridic şi viu, încît friza apare cu desăvîrşire unică în felul ei în acea vreme. Pictorul a observat şi a redat cu o pătrundere uluitoare particularităţile şi chiar cele mai mărunte trăsături caracteristice. Reprezentarea nu este împrumutată, ca atît de frecvent, unor modele din cărţi, ci este rodul unor observaţii foarte personale».

Descrierea entuziastă, de largă respiraţie, se referea la picturile originale ale unui pictor necunoscut din secolele XII-XIV, repuse în valoare pe calea restaurării.

Deşi imaginile şi frizele «nu erau pictate ci desenate numai cu creta roşie pe tencuiala de var a peretelui», profesorul socotea că ar fi «inutil» să se pună la îndoială faptul că picturile, aşa cum se prezintă ele astăzi, sînt finite.

Istoricul de artă Stange acorda o deosebită însemnătate imaginilor cu animale din «frescele bisericeşti din *goticul timpuriu*» ale catedralei din Schleswig. Doar curcanii incomodau. Căci toate celelalte animale reprezentate — şi, desigur, şi regii, sfinţii, cavalerii şi bufonii — erau perfect la locul lor într-o pictură din această

epocă. Dar curcanul?

Curcanul, cum prea bine se ştie, a fost adus în Europa de către spanioli abia în jurul anului 1550. Pînă atunci el fusese cunoscut numai în America de Nord şi Mexic. Cum a putut deci zugrăvi un pictor din Schleswig în secolul XIII sau XIV un curcan — bucăţică ruptă din natură? Exista o singură ieşire din această dilemă: curcanul trebuia motivat istoriceşte, ceea ce nu era deosebit de greu într-o vreme în care «cultul vikingilor» era în floare. Şi iată cum:

America fusese doar descoperită, cu mult înainte de spanioli, de vajnicii navigatori care erau vikingii, iar primii curcani fuseseră importaţi tocmai de aceştia. Curcanii maestrului gotic al catedralei din Schleswig se numărau în consecinţă printre păsările cunoscute pe pămînt german deja în secolul XIII/XIV.

Sintetizînd ştiinţa artei şi cea a istoriei, prof. Stange scria:

«Creatorul acestor picturi este unul din cei mai mari maeştri ai împărăţiei artelor. Regii săi ne ajută să determinăm locul istoric în care a trăit pictorul. El a pictat cam prin 1280 în Schleswig şi îşi avea sorgintea încă în epoca imperiului Hohenstaufen-ilor. Numele pictorului nu ne este cunoscut».

Treisprezece ani după publicarea acestei lucrări fundamentale despre Catedrala din Schleswig şi picturile sale murale, numele pictorului necunoscut era pe buzele tuturor.

El se chema Lothar Malskat.

I-au servit drept model pentru personajele şi feţele picturilor murale din Catedrala din Schleswig: tatăl său, sora sa Frieda, prietenul său Kurt Meiser, paracliserul Jörn Ross şi actriţa de film Hansi Knoteck. Maestrul «goticului timpuriu» s-a născut la 3 mai 1913 la Königsberg.

La 2 septembrie 1951 s-a sărbătorit al 7-lea centenar al bisericii «Sf. Maria» din Lübeck. Acestei aniversări festive, pregătite de ani de zile, i-a conferit o notă deosebită de solemnitate participarea unor înalţi prelaţi din ţară şi străinătate, a unor reprezentanţi de

seamă ai guvernului federal, ai guvernelor Landurilor, a unor ambasadori şi trimişi speciali, profesori şi membri ai consiliilor municipale.

În centrul sărbătorii venerabilei Case a domnului nu stătea terminarea renovării clădirii propriu-zise ci un eveniment artistic: redescoperirea şi restaurarea picturilor murale unice în felul lor.

Cancelarul federal dr. Adenauer ceru să i se explice «frescele unice». Cînd restauratorul Dietrich Fey îi relată marile dificultăţi legate de refacerea lor, cancelarul remarcă că sarcina cea mai grea dar şi cea mai frumoasă le-a rămas rezervată, fără doar şi poate, istoricilor de artă. Erau cuvinte profetice.

Conservatorul regal suedez dr. Berthil Berthelsson declară că «aceste picturi murale» sînt «cu desăvîrşire unice; nu le mai întîlneşti nicăieri în lume».

Nici nu ştia cît adevăr grăieşte!

Într-o disertaţie publicată de Institutul de Istoria Artei al Universităţii din Kiel se spunea despre operele de artă din biserica Sf. Maria din Lübeck următoarele:

«În această minunată Marie este atît de puţină frumuseţe lumească încît nu ne putem închipui decît un german ca autor al acestei capodopere. Întreaga concepţie este aceea a unui maestru de geniu. Direcţia privirii sfinţilor pare a fi orientată spre vest, spre judecata de apoi. În biserica «Sf. Maria» stau alături, vizibil, două maniere. Cea mai veche execută în mod cu totul unitar conturarea cu negru a carnaţiei şi a costumelor, pe cînd cea mai nouă le lasă în mod naturalist carnaţiei şi părului conturul de fond roşu, modelînd cu linii negre numai costumele».

Artistul de la începutul Evului Mediu căruia Lübeck-ul îi datora această capodoperă era însă necunoscut. Aparţinuse cu siguranţă acelei pleiade de maeştri din timpuri de mult apuse care-şi ascundeau persoana în dosul operei. Astfel n-au ajuns pînă la noi nici numele, nici semnul sau monograma lor. Trei dintre cele mai frumoase şi mai expresive figuri i-au servit drept model Poştei

Federale Germane pentru două timbre de binefacere de format mare. Ele au intrat cu numerele 139/140 în catalogul de mărci poştale «Michel», sub numele de «Emisie comemorativă 700 ani Biserica Sf. Maria Lüeck», iar suprataxa de cîte cinci pfennigi îi reveni conducerii bisericii evanghelico-luterane Sf. Maria din Lübeck.

Capodoperele gotice de la Lübeck au constituit un subiect predilect nu numai pentru presa din ţară şi străinătate, ci şi pentru unele consideraţiuni de critică de artă. Istoricul de artă Hans Jürgen Hansen publică în 1952 în Elveţia un studiu însoţit de ilustraţii în culori asupra «Picturilor murale din Biserica Sf. Maria din Lübeck», în care se spune:

«După incendiu frescele au fost mult expuse agenţilor atmosferici; ele au putut fi însă salvate printr-o scrupuloasă restaurare, care n-a adăugat nimic, mărginindu-se să conserve ceea ce se păstrase. Maria cu copilul Isus stă ca figură centrală într-unul din grupele de cîte trei fresce... Pictura datează de prin 1300. Luminozitatea culorilor s-a păstrat cu o neobişnuită prospeţime, deoarece pînă la descoperirea lor după atacul cu bombe incendiare din anul 1942, picturile au fost ascunse vreme de aproape 500 de ani sub un strat alb de var».

Şi mai departe: «Cele mai impresionante sînt grupele de cîte trei sfinţi... Ele stau toate... sub ferestrele naosului. Deasupra altarului principal sînt zugrăvite Fecioara cu Sf. Ana şi Sf. Ioan, copatronii bisericii, în celelalte compartimente ale corului apostoli, patriarhi şi călugări — în grupe de cîte trei. Ele prezintă un stil sever, încă aproape romanic, cu influenţe bizantine, şi au fost create neîndoios cu cîteva decenii înaintea figurilor din pronaos. Acestea sînt mai însufleţite, mai mlădioase, cu totul şi cu totul gotice, putînd fi asemuite oarecum cu renumitele ilustraţii ale Manuscrisului de Cîntece Manessian, cărora le corespund şi ca epocă».

Unica constatare obiectiv justă din lungul şir de entuziaste discuţii ale specialiştilor privind «picturile din goticul timpuriu» de la

Lübeck s-a dovedit mai apoi observaţia finală a istoricului de artă H. J. Hansen: «Pictura cu penelul grosolan a fost probabil executată într-un timp foarte scurt».

Cu această presupunere el a nimerit în plin; picturile au fost create de Lothar Malskat realmente într-un timp record.

Ucenicul-zugrav Lothar Malskat a spoit doar scurtă vreme plafoane şi frize de bucătărie în casele de burghezi din Königsberg. Nu rezistă la meşterii săi şi reuşi pînă la urmă să frecventeze cursurile Academiei de Artă. Profesorii Grün, Marten şi Wolff au sesizat remarcabila înzestrare a noului elev. Prof. Marten aprecia mult «productivitatea extraordinară şi multilateralitatea aproape supranaturală» a tînărului, convins că acesta «va putea deveni ceva». Prof. Wolff era de părere că «despre Lothar Malskat se va mai auzi vorbindu-se». Cîtă dreptate aveau ambii domni!

Deja pe vremea aceea, pe lîngă motive independente şi foarte personale, elevul picta şi teme vădit pastişate. Compoziţii originale alternau cu lucrări ce se sprijineau pe modele.

Spiritul mereu neastîmpărat, dorinţa de a-şi prezenta tablourile într-o expoziţie personală de succes îl mînă de la Königsberg la Berlin.

Se adresă cu o scrisoare de recomandare cunoscutului pictor de biserici şi restaurator profesor Ernst Fey, care acceptă să-i vadă lucrările. Fey îşi dădu seama imediat cu ce daruri neobişnuite este înzestrat tînărul atît de timid şi decise să le exploateze în propriile sale interese. Pentru a da o bază concretă uimitoarei sale capacităţi de adaptare în pictură, îl punea pe Malskat să execute şi lucrări meşteşugăreşti grosiere, îi dădea însă totodată, spre a fi temeinic studiate, şi opere de analiză stilistică, bogat ilustrate, asupra picturii bisericeşti vechi.

Studiului teoretic îi urmă o perioadă de învăţămînt practic, după încheierea căreia Fey îl luă cu sine, pe lîngă fiul său Dietrich, cu care lucra întotdeauna împreună, şi pe noul său ajutor la un

turneu de restaurări în Silezia.

Fresce bisericeşti degradate erau împrospătate şi conservate. Iar unde frescele originale lipseau, se creau picturi noi în stil vechi. Lothar Malskat învăţa uşor şi era modest; Fey îi plătea un salariu orar de 1,20 mărci. Întreaga glorie pentru restaurările excepţional de reuşite realizate în bisericile din Oppeln şi Neisse, Fey şi-o păstră însă pentru sine.

După numeroase comenzi mai mărunte, în primăvara anului 1937 profesorului i se încredinţă o sarcină care urma să-l facă renumit pentru vreme îndelungată. Era vorba ca picturile din goticul timpuriu ale Catedralei din Schleswig, restaurate prin repictare de către August Olbers în 1888, să fie curăţate şi să li se redea forma lor iniţială.

După ce însă stratul pictat deasupra a fost îndepărtat, zidurile de cărămidă nu mai prezentau decît urme de vopsea abia vizibile pe un mortar devenit cenuşiu. Frescele gotice dispăruseră.

Fey tatăl şi fiul şi ajutorul lor Malskat stăteau neputincioşi în faţa suprafeţelor goale. Pericolul de a fi traşi la răspundere pentru nimicirea unor importante valori de artă naţionale se ridica ameninţător în faţa lor. Numai Lothar Malskat putea risipi temerile şefului său. El singur era în stare să imite «capodopere gotice» — cu condiţia ca timpul să-i ajungă şi să nu intervină nici o complicaţie.

Malskat aplică pe zidurile de cărămidă pe jumătate dezgolite un grund de var în mai multe straturi. Pe fondul nou îşi schiţă *el singur* figurile, cu o linie de cel mai strict stil al începutului de Ev Mediu; Fey tatăl şi fiul se îngrijeau de materiale şi mascau munca lui Malskat. În numai cîteva luni prinseră viaţă «picturile în stilul goticului timpuriu» reprezentînd oameni şi animale, picturi care au oferit mai apoi savanţilor în ale artei un inepuizabil material pentru tratate de mare profunzime.

Numai în ce priveşte curcanii a devansat, din nefericire, penelul lui Malskat cu aproape 300 de ani epoca reprezentată.

A fi «redat viaţă» capodoperelor Catedralei din Schleswig

constitui încununarea carierei de pictor de biserici şi restaurator al prof. Ernst Fey.

Asupra lui Lothar Malskat nu s-a răsfrînt nici cea mai firavă rază a acestei glorii, iar mizerabilul salariu orar constituia cu atît mai puţin o compensaţie. Cîntări posibilităţile de a-şi îmbunătăţi situaţia morală şi materială. Avînd însă în vedere că fusese vorba de un bun cultural naţional de prim rang, o ceartă cu Fey ar fi comportat un pericol mai mare pentru el ca executant decît pentru patron. Malskat a preferat să tacă.

La izbucnirea celui de al doilea război mondial schimbă penelul cu arma. Nu-i era scris să lupte sau să moară ca soldat. Petrecu anii de război ca soldat pictor în Norvegia, desenînd peisaje, camarazi şi frumuseţi nordice.

La sfîrşitul războiului valul întoarcerii îl duse la Lübeck, unde-şi încercă norocul ca decorator de vitrine. Îşi făcu rost, bucată cu bucată, de noi unelte de pictură. Alese dintre primele tablouri terminate cele mai bune nuduri şi se duse cu ele la Hamburg, unde le vîndu fără dificultate. Erau subiecte căutate: fete cu sînii durdulii.

Malskat ştia că Dietrich Fey trăieşte la Hamburg. Nu ştia cu ce se ocupă. Fiul profesorului Fey era însă un om capabil de a înfrunta viaţa.

Îl întîlni întîmplător pe fostul coleg în ale restaurării; Fey îl invită la ei acasă.

Un timp conversaţia se învîrti în jurul trecutului comun — mai important era însă viitorul. Cu ezitări la început, din ce în ce mai clar pînă la urmă, se conturară noi planuri de activitate comună.

În săptămînile următoare au înfiinţat, sub conducerea economică a lui Dietrich Fey, un atelier de confecţionat tablouri. Mîna sigură a lui Malskat făcea să apară ca prin farmec, pe hîrtie, sau pe pînză, tot ce doreau să comande clienţii lui Fey: Barlach, Marc Chagall, Utrillo, Edvard Munch, Henri Rousseau sau Beckmann, Pechstein şi alţi expresionişti; uneori şi cîte o pictură originală de Lothar Malskat.

Pseudo-negustorii de «antichităţi» ai anilor postbelici, care răsăreau ca ciupercile după ploaie, nu se prea interesau de autenticitatea tablourilor. Importantă pentru ei era numai provenienţa, căci nu voiau să aibă de-a face cu lucruri furate. Tocmai la această întrebare, mereu repetată, Malskat putea răspunde cu conştiinţa împăcată; nici unul din aceste tablouri nu era furat. Fiecare îi aparţinea. Era al lui. La dorinţă o confirma chiar în scris.

Produsele fabricii de tablouri Fey-Malskat nu erau destinate, de altfel, cunoscătorilor ci unor privitori superficiali. Cînd Malskat a prezentat odată unui negustor de artă experimentat din Stuttgart o mapă cu «Desene originale ale unor impresionişti francezi», anticarul le-a identificat pe loc drept falsuri.

După reforma monetară — care a pus în faţa unei realităţi noi, crude, şi existenţa clar-obscură a lui Malskat — toate forţele Lübeck-ului s-au pus în mişcare pentru a impulsiona reconstruirea Bisericii Sf. Maria, distrusă de marele incendiu din 1942. Autorităţile bisericeşti, Senatul şi cetăţenii au furnizat mijloacele necesare acoperirii naosului, spre a feri de noi avarii interiorul acestei construcţii de la începutul evului mediu şi a crea condiţii pentru renovare.

Restaurarea renumitelor picturi murale îi fu încredinţată lui Dietrich Fey. Era o comandă salvatoare, căci noua «D-Mark» risipise în cele patru vînturi tot miracolul putred al afacerilor dubioase.

Ceea ce a reuşit de minune în Catedrala de la Schleswig trebuia să reuşească şi la Sf. Maria. Bizuindu-se pe colaborarea fructuoasă cu Lothar Malskat, Fey preluă restaurarea vechilor picturi ale Bisericii Sf. Maria.

Incendiul n-a lăsat aproape nici o urmă a frescelor gotice timpurii. Fey şi Malskat nu puteau decît să recurgă la metoda deja utilizată la Schleswig.

Pereţii fură curăţaţi fără milă. Vechea preparaţie fărîmicioasă,

murdară, care nu mai prezenta aproape deloc urme de pictură, fu îndepărtată, piatra prevăzută cu un nou grund, iar pe suprafaţa uscată şi uşor colorată artificial în stil vechi, Lothar Malskat schiţă «figuri, chipuri şi animale în maniera goticului timpuriu».

Spre a împiedica descoperirea acestui original mod de «restaurare», în timpul lucrărilor toţi vizitatorii trebuiau împiedicaţi să intre în biserică. Un afiş care avertiza asupra «pericolului grav de prăbuşire» îi opri pe curioşi încă din pragul portalului. Dacă se iveau, ocazional, istorici de artă, schele clătinîndu-se le barau drumul. Un om de încredere al lui Fey şi Malskat semnala prin bătăi apropierea oricărui expert nedorit. Locurile la care tocmai lucra Malskat erau ascunse cu repeziciune în dosul unor panouri mobile uşoare. Numai ceea ce era deja «restaurat» putea fi văzut de istoricii de artă şi de prelaţi.

Ca şi pe vremuri la Schleswig, Lothar Malskat execută întreaga muncă de pictor pentru un salar minim şi în mod anonim. Dietrich Fey se dedică organizării şi reprezentării. Omul care a făcut să apară ca prin minune pe pereţi «capodoperele gotice» rămase în umbră. El nu se bucură de recompensă nici morală nici materială. Absenţa aprecierii artistice a creaţiilor sale nu era compensată nici măcar cu bani sunători. Pe cine l-ar putea mira, în aceste condiţii, faptul, că în Malskat crescu treptat ura faţă de omul care-şi însuşea, satisfăcut, nu numai întreaga preţuire, tot mai zgomotoasă, ci şi tot cîştigul bănesc.

Malskat, care în fond nu era un pastişor rafinat ci un falsificator în stil artizanal, ajunse la convingerea intimă că este nedreptăţit şi exploatat.

Triumful lui Dietrich Fey la aniversarea celui de al 7-lea centenar al Bisericii Sf. Mafia, la care Malskat a trebuit să asiste neobservat de mulţimea festivă, a constituit picătura care face să se reverse paharul.

După terminarea festivităţilor îşi primi şi Malskat partea sa din onoruri: o bătaie pe umăr binevoitoare de la Fey şi cîteva bonuri de

bere şi rachiu care puteau fi valorificate într-un restaurant din apropiere.

Acesta fu momentul în care Lothar Malskat îşi aduse aminte de raportul pe care dr. Hirschfeld, conservator general al landului Schleswig, îl adresase — încă la începutul lucrărilor de restaurare — autorităţilor bisericeşti din Lübeck, ministrului culturii la Kiel, Direcţiei orăşeneşti a construcţiilor, «Asociaţiei pentru protecţia monumentelor din Republica Federală a Germaniei» şi Direcţiei Muzeului din Lübeck.

Scrisoarea, purtînd calificativul «Secret», fusese dictată de o mare îngrijorare, iar textului ei i se putea imputa orice în afară de lipsa de claritate:

«Restaurarea picturilor murale medievale deteriorate este, în ultimă instanţă, o problemă de încredere. Dietrich Fey nu prezintă garanţia că nu execută repictări în timpul cît nu e supravegheat. Declar de aceea că mă dezic categoric de metoda de muncă a restauratorului Dietricb Fey. În situaţia juridică a protecţiei monumentelor din Lübeck singura posibilitate de a continua activitatea este aceea de a lucra cu un restaurator absolut de încredere în fiece moment şi nu cu unul care repictează şi completează pe ascuns. Declin orice răspundere în continuare.»

Documentul ajunse la registratură. Foarte vehementele dispute dintre dr. Hirschfeld şi Dietrich Fey rămaseră de asemenea fără urmări pentru desfăşurarea «lucrărilor de restaurare». Conservatorul general cerea mereu ca «Fey să nu repicteze în culori suprafeţele vechi, pictate». Fără succes însă. Ocrotit de îngeri păzitori invizibili, Fey continuă să-l pună pe Lothar Malskat să picteze «fresce din goticul timpuriu».

Nici măcar votul de neîncredere al profesorilor Deckert şi Scheper n-a dus la o schimbare. Dimpotrivă; în ciuda tuturor bănuielilor «Asociaţia vest-germană pentru protecţia monumentelor» dispuse alocarea a încă 150.000 DM «pentru conservarea picturilor murale redescoperite din Biserica Sf. Maria».

Hotărîrea lui Malskat de a-şi căuta un fel de refugiu în publicitate, luată la 2 septembrie 1951, fu tradusă în viaţă abia peste mai mult de opt luni de zile. În acest timp Malskat continua să lucreze în serviciul lui Dietrich Fey la lucrările de restaurare din primăria Lübeckului.

Într-o cameră cu foişor fuseseră descoperite «picturi murale gotice» şi «redăruite prezentului şi viitorimii» de prof. Fey. Ceea ce i-a fost de folos Sfintei Maria nu putea să-i strice nici venerabilei primării!

La 10 mai 1952 Malskat îl soma pe Dietrich Fey, printr-o scrisoare recomandată, «să comunice tuturor forurilor interesate că este vorba de picturi noi şi nu de restaurări».

Această hotărîre tardivă de a spune adevărul trebuie examinată, apreciată şi analizată în strînsă legătură cu «dezvinovăţirea» sa de mai tîrziu.

Căci falsificatorul Malskat nu se justifica nicidecum referindu-se la o «activitate subordonată de ajutor» recunoscută de lege. Dimpotrivă, el revendica pentru sine întreaga realizare şi încerca în acelaşi timp să scape cu faţa curată:

«Picturile mele religioase din bisericile din Schleswig-Holstein nu sînt însă falsuri. Ele au devenit falsuri numai prin prezentarea ştiinţific neadevărată ce le-a fost făcută de Dietrich Fey. Eu n-am avut niciodată nimic de-a face cu această prezentare mincinoasă. Numai în urma faptului că Dietrich Fey a prezentat picturile mele din Biserica Sf. Maria ca fiind capodopere gotice s-a produs nemărginita confuzie în presă şi printre specialişti în ale artei».

Lothar Malskat, acest pictor neobişnuit de talentat, trebuie să fi ştiut că picturi din care nu mai există decît urme slabe nu pot fi restaurate ci numai pictate din nou, în stilul vechilor originale. El a executat comanda contra plată. După cum furtul de alimente este scuzabil, poate fi judecată cu mai multă blîndeţe şi escrocheria artistică comisă într-o situaţie disperată. Într-o asemenea situaţie s-a

găsit poate cînd a executat imitaţiile din Catedrala de la Schleswig; însă fabricarea de «impresionişti francezi» şi de alte «desene artistice» dovedeşte fără discuţie existenţa intenţiei de falsificare. Malskat, care nu putea avea îndoieli în privinţa scopului final al imitaţiilor sale prezentate drept lucrări de restaurare, nu recunoaşte falsul în sine; îl recunoaşte condiţionat. Nu-l mînă voinţa de a declara adevărul — el vrea doar să-l lovească pe detestatul Fey.

Aceasta rămîne năzuinţa sa şi în desfăşurarea ulterioară a evenimentelor. El dezvăluie, într-o scrisoare amănunţită, adresată autorităţilor bisericeşti din Lübeck, întreaga escrocherie, în fond atît de meschină.

Reacţia scontată lăsîndu-se aşteptată, Malskat supune cazul altor foruri interne şi externe.

Încetul cu încetul spovedaniile sale încep să deranjeze cercurile interesate. Este audiat de o comisie. Apar declaraţii, prestate sub jurămînt, ale unor contramaiştri zidari şi calfe care-l infirmă pe Malskat. Acestei încercări pe cît de explicabile pe atît de nescuzabile de a îndepărta în ultima clipă nenorocirea ce-i ameninţa pe specialiştii atinşi, Malskat îi opuse voinţa sa de a-l desfiinţa pe Dietrich Fey.

Materialul probant capital este filmul său Leica cu fotografiile pereţilor absolut goi, pe care a pictat el mai apoi picturile «vechi». Cu acestea, toate asigurările date sub jurămînt, afirmînd existenţa unor «picturi originale» care trebuiseră să fie numai restaurate, au devenit caduce. Malskat nu era restaurator, ci pictor creator de fresce noi cu aspect vechi.

Oricît ar părea de neverosimil, personalităţile artistice proeminente implicate în această afacere penibilă s-au ridicat împotriva evidenţei. La 20 august 1952 apăru o înştiinţare:

«Dacă împotriva restauratorului Dietrich Fey se ridică acum acuzaţii, acestea nu sînt încă de natură să trezească în noi îndoieli. Lucrările de consolidare vor continua de aceea să se desfăşoare sub

conducerea restauratorului Dietrich Fey». Declaraţia purta următoarele semnături: Dr. Ing. Bruno Fendrich — arhitect de biserici; dr. Münter — arhitect-şef al oraşului; consilierul principal Blunck, arhitectul însărcinat cu protecţia monumentelor; Dr. H. A. Gräbke, director de muzeu; consilierul presbiterial Göbel.

Nimeni nu voia să-i dea crezare lui Malskat. Făcu atunci pasul hotărîtor: la 7 octombrie 1952 depuse, prin avocatul său dr. Flottrong, o plîngere împotriva sa proprie şi a lui Dietrich Fey.

Maşinăria justiţiei se puse în mişcare. Primul care fu prins în angrenajul ei a fost Fey. În virtutea unui mandat de arestare emis de Tribunalul din Lübeck fu arestat la Travemünde. Ziarul «Hamburger Abendblatt» îi informă astfel pe cititorii săi:

«Arestarea s-a făcut pentru a preveni o încercare de muşamalizare. După cum am aflat, cele aproximativ 600 de picturi şi desene falsificate de pictorul Lothar Malskat, la comanda lui Fey, în stilul a numeroşi maeştri vechi şi noi ar fi fost plasate în magazinele de artă din Hamburg, Köln, München şi Stuttgart. La o percheziţie în locuinţa lui Dietrich Fey au fost confiscate şapte tablouri şi douăzeci şi unu de desene. Conducătorul comisiei de anchetă a lucrărilor de restaurare din biserica Sf. Maria, profesor dr. Grundmann, a declarat: Nu ne vom lăsa influenţaţi în munca noastră în nici un fel de împrejurările şi problemele omeneşti care înconjoară acest complex».

Presa şi radioul puseră stăpînire pe tema «falsificărilor de picturi din Lübeck», opinia publică de peste hotare se arătă de asemeni interesată de acest caz, pe care-l numi «unic», deşi existau nu puţine precedente.

O comisie de anchetă preluă din acest moment verificarea din punct de vedere istoric-artistic. La 20 octombrie 1952 expertiza era încheiată. Ea purta semnătura profesorilor dr. Grundmann, Hamburg, preşedinte al Asociaţiei pentru protecţia monumentelor; dr. Sedlmayer, titular al catedrei de istoria artei a Universităţii din

Kiel şi a conservatorului berlinez dr. Scheper. În calitate de consilier juridic şi-a pus semnătura dr. jur. Scheefe, consilier la tribunalul din Hamburg. A fost solicitat să colaboreze la expertizare profesorul dr. Stois de la Institutul de chimie fizică de la München, unul din cei mai competenţi specialişti în domeniul vopselelor. În aceeaşi zi, şeful serviciului de presă al Procuraturii din Lübeck, dr. Schattenberg, făcu presei următoarea comunicare cu privire la rezultatul cercetărilor:

«Cele 21 de figuri din cor nu sînt gotice ci pictate liber de Malskat. Rezultatele cercetărilor ne mai obligă să facem o deosebire între cele constatate la părţile superioare şi la cele inferioare ale suprafeţelor pictate în cor. În părţile superioare restauratorii n-au pătruns în nici un punct pînă la stratul de mortar medieval. Pictura declarată drept veche de restauratorul Fey nici nu se află deci pe stratul medieval ci pe unul post medieval, neputînd fi nici din această cauză autentică».

Episcopul D. Johannes Pautke a predat presei, în acelaşi timp, următoarea declaraţie:

«Constatările făcute de comisia de anchetă lipsesc picturile din cor de orice caracter de autenticitate medievală. Dacă restauratorul Dietrich Fey a reuşit ca, împotriva adevărului, lucrarea sa să fie considerată drept o restaurare fidelă originalului, acest lucru a fost posibil numai pe calea unei foarte rafinate înşelăciuni, căreia i-au căzut victimă nu numai conducerea bisericească ci şi conservatori de monumente şi teoreticieni ai artei».

La 23 ianuarie 1953 Lothar Malskat fu arestat în căminul său din Moor şi transferat în închisoarea preventivă din Lübeck. Cererea de punere în libertate a fost respinsă, existînd pericolul încercării de fugă şi de «aranjare» a dovezilor şi mărturiilor. Malskat vedea altfel lucrurile. I se interzisese să facă presei orice fel de comunicare cu privire la cazul «picturilor gotice».

Cu toate acestea ziarele veneau mereu cu noi amănunte şi se bănuia că informatorul este el. Deşi Malskat contestă cu vehemenţă, detenţiunea preventivă fu menţinută. Nu era crezut. Cazul făcuse

atîta vîlvă, încît se considera nimerit ca personajul principal să fie izolat de lumea exterioară.

După ce instrucţiunea preliminară se încheie la 27 octombrie 1953, la 9 august 1954 începu procesul. Falsificarea picturilor bisericeşti a putut fi demonstrată fără putinţă de tăgadă. Ce să-i faci, «frescele vechi de şase, şapte sau opt secole» erau noi.

Deşi ceaţa tulbure ce plana asupra întregii istorii n-a putut fi risipită pe de-a-ntregul, au ieşit la lumină unele lucruri demne de atenţie. Negustorul de artă din Frankfurt, Wilhelm Henrich, declară, că a cumpărat prin intermediul unui coleg un «Chagall», pe care l-a trimis — cu rugămintea de a-l verifica autenticitatea — maestrului care trăia pe acea vreme în S.U.A. Chagall a rupt tabloul, pentru că era «un fals mizerabil». Pictura era opera lui Lothar Malskat, care falsificase desene şi picturi în cantităţi ce nu mai puteau fi determinate şi care au pătruns în comerţ sub şaptezeci diferite semnături de maeştri!

Sentinţa fu pronunţată abia la 25 ianuarie 1955. Fey căpătă douăzeci de luni închisoare, Malskat optsprezece. Malskat reuşi să fugă în Suedia.

Comenzile nu-i lipseau, căci, ca Lothar Malskat, el nu era deloc lipsit de talent. Refuză unele propuneri dubioase. După ce apelul său fu respins, se întoarse în Republica Federală a Germaniei.

«Picturile goticului timpuriu» ieşite din mîna lui Malskat au dispărut de pe pereţii bisericilor. Pe cît de entuziaste au fost aprecierile la adresa lor cînd aşa-zişii «istoria de artă competenţi» le consideraseră capodopere medievale, pe cît de mult au plăcut atunci autorităţilor bisericeşti, de stat şi locale, pe atît de hulite au început să fie după ce Malskat mărturisise că ieşiseră din mîinile sale. De ce, în fond?

Părerile cu privire la distrugerea picturilor sînt împărţite. Argumentul, potrivit căruia opera în sine nu diferă cu nimic de cea originară, nu este cu totul gratuit. Frescele bucuraseră ochiul privitorului — înainte, în timpul şi după cazul Malskat.

Mărturisirea faptului că oameni ai zilelor noastre au servit drept modele pentru figuri din secolul al doisprezecelea nu le-a schimbat defel.

Picturile au fost spălate. E foarte posibil ca această măsură radicală să fi urmărit şi alte scopuri în afară de simpla curăţire a pereţilor. Este însă un blestem — şi uneori şi o binecuvîntare — că ceea ce s-a făcut o dată, rămîne bun făcut.

Dacă priveşti lucrările, zise de Picasso, Munch, Chagall, Barlach şi Utrillo, ieşite din mîna falsificatorului Malskat, la prima vedere te păcălesc dezinvoltura desenului, a acuarelării, a jocului cu culorile şi formele maeştrilor creatori. Unei analize stilistice serioase aceste lucrări nu-i fac faţă; sînt doar imitaţii, bine executate din punct de vedere tehnic.

ÎN CLAR-OBSCUR

General-valabilul în cazul particular: Corot

Norme pentru falsificarea operelor de artă nu există nici în domeniul tehnic, nici în cel spiritual. Graniţele sînt întotdeauna labile şi niciodată clar delimitabile — cu excepţia cazurilor lipsite de interes ale purelor imitaţii pe bază meşteşugărească sau chiar industrială. Importante rămîn formele complexe, rezultate din numeroase elemente.

Există totuşi un caz cu care se poate demonstra general-valabilul, care scoate surprinzător de clar în evidenţă factorii de incertitudine şi permite cunoaşterea unor elemente secundare care au o importanţă de prim rang din punct de vedere comercial şi o valoare deosebită pentru colecţionar.

Fenomenul Corot este acela care ne îmbogăţeşte cu aceste cunoştinţe.

Alfred Robaut a elaborat Catalogul raisonné al creaţiei lui Corot. Această lucrare este considerată opera de referinţă pentru toate cazurile în care este necesară verificarea autenticităţii vreunei pînze de Corot. Întrucît, din păcate, volumele publicate de Moreau-Nelaton sînt incomplete, Robaut a alcătuit o listă de sute de lucrări semnate Corot, dar dubioase, sau sigur false. Această listă n-a apărut ca supliment tipărit la Catalogul raisonné, trebuind în consecinţă să fie consultată la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Naţionale din Paris. Cu ajutorul multor amănunte şi al unor reproduceri se demonstrează aici, fără echivoc, că o serie de picturi şi desene celebre, semnate Corot şi păstrate în muzee şi colecţii vestite, sînt falsuri indubitabile.

Activitatea creatoare a lui Corot s-a desfăşurat în unele condiţii care amintesc în mare măsură de vechile ateliere de maeştri. Acest fapt merită toată atenţia cînd este vorba de a trage concluzii. Corot nu se comporta propriu-zis ca un maestru-profesor; totuşi,

conformîndu-se naturii sale deosebit de sociabile, lucra foarte des în tovărăşia altor pictori. Uneori din această companie se ivea cîte o temă comună, în aşa fel că se năşteau tablouri cu acelaşi subiect. Apropierea voită sau nevoită de stilul, concepţia, tehnica şi modul de exprimare a lui Corot s-a manifestat cu mai multă sau mai puţină pregnanţă în operele colegilor care lucrau alături de el, în funcţie de personalitatea fiecăruia. Corot retuşa uneori tablourile celor ce pictau în tovărăşia lui. Faptul că şi semna cîteodată pînze create în stilul lui de alţi pictori, este dovedit. Această confirmare scrisă a paternităţii sale asupra unor tablouri create în maniera lui trebuia să ducă neapărat la răspîndirea unor pretinse Corot-uri acceptate ca autentice, căci ele erau atît de apropiate în timp, din punct de vedere spiritual, tehnic şi tematic de opera sa proprie, încît diferenţierea certă aproape că nu era posibilă. Iar după mai multe decenii, cu atît mai puţin.

Cunoscînd felul de a fi al lui Corot, aşa cum se manifesta el şi prin semnarea unor lucrări create nu de mîna lui, nu este de mirare că satisfăcea rugăminţile de a dărui picturi şi desene corectate şi, aşa zicînd, autentificate de el. Chiar în proprietatea familiei sale s-au găsit imitaţii neîndoielnice, dăruite pe vremuri de Corot. Este dovedit un caz absolut sigur. Corot îi lăsă surorii sale M-me Sennegon, un desen-studiu al portalului nordic al Catedralei din Chartres. Avînd această provenienţă absolut sigură, desenul ajunse în posesia unui colecţionar, la care Robaut îl identifică ca o lucrare a arhitectului Poirot. Acest prieten apropiat al lui Corot era surd şi cei doi amici comunicau prin creionul de desen. Una din aceste foi de corespondenţă era şi catedrala lui Poirot, care obţinu semnătura Corot prin intermediul surorii acestuia.

Robaut a stabilit o listă lungă de pictori care-l imitaseră pe Corot. Desenele şi picturile nesemnate au fost «corotizate» în decursul anilor. Şi întrucît în moştenirea maestrului s-au găsit multe opere abia schiţate şi nu puţine încă neterminate, negustori, vigilenţi, au şi sesizat această posibilitate, folosind specialişti

experimentaţi pentru «terminarea» şi alţii pentru «semnarea» lucrărilor autentificate cu ştampila licitaţiei postume. Întrucît aici este vorba de opere în care ceea ce este autentic Corot şi ceea ce este finisare imitativă sînt imposibil de delimitat astăzi, aceste desene ale moştenirii ar trebui considerate în oarecare măsură ca situîndu-se «între autentic şi fals». Analogia cu lucrările de atelier şi de elevi din Evul Mediu este evidentă. Nu mai ştii cît din întreaga operă se datorează mîinii maestrului...

Germain Bazin citează, în excelenta sa lucrare despre Corot, notele marginale ale lui Robaut cu prilejul unui proces intentat falsificatorului de Corot-uri, Vernon. Omul care a elaborat Catalogul raisonné şi Suplimentul de o importanţă neasemuită, scrie cu indignare, în 1887, despre imitatori şi specialişti:

«Détrimont, al cărui tată a fost condamnat pentru falsuri după operele lui Delacroix, îşi învîrteşte propriile afaceri cu Corot-uri false. Tripp, un asociat al lui Arnold, are urgentă nevoie de Corot-uri şi cumpără falsurile cu bani mulţi la Hotel Drouot. Bernheim, care li se pare azi unora deosebit de priceput, a aprovizionat întreaga Americă cu falsuri ale pictorilor moderni francezi... Domnul Georges Petit, unul din experţii cei mai puţin competenţi posibili... M. Haro, un pseudo-expert, care a vîndut într-o zi la Hotel Drouot tabloul unui oarecare Philippon, drept un Corot autentic, colegului său expert M. Brame, care l-a cedat la rîndu-i unui M. Clapisson pentru 5.000 franci... M. Bague, un dobitoc patentat... acestor specialişti imbecili ai avea cheful să le scoţi ochii... Boi care nu sînt în stare să recunoască autenticitatea unei lucrări originale...»

Aviditatea de a poseda Corot-uri ducea la situaţii neverosimile. Muzeul din Lille achiziţionează «Le château Saint-Ange à Rome» de Corot, mîndrindu-se mult cu această achiziţie. La o examinare mai atentă, în marginea din stînga jos se găsi semnătura lui d’Aligny, unul din bunii prieteni şi tovarăşi de pictură de mulţi ani ai maestrului. Cît de mare este numărul picturilor, desenelor şi

schiţelor multor altor tovarăşi de pictură ai lui Corot, elaborate laolaltă sau pastişate ulterior, care au ajuns mai tîrziu pe piaţă ca Corot-uri originale, nu poate fi măcar apreciat. Cercului său intim îi aparţineau artişti foarte talentaţi ca d'Aligny, Bertin, Français, Daubigny, Ravier, Fleury, Jules Boilly, Lessieux, Hardouin, Chevalier, Lapito.

Un pictor, pe nume Prevost, lucra pentru Corot ca restaurator. Primea regulat lucrări ale maestrului, în parte pentru a le întinde pe pînză, în parte pentru a le da un aspect mai comercial. Corot îl folosea şi ca copist. După moartea lui Corot, în atelierul lui Prevost s-au găsit nenumărate lucrări. Cîte copiase la cerere şi cîte din zel propriu — nu este cunoscut. A imita semnătura lui Corot nu era greu, avînd în vedere că maestrul obişnuia să se iscălească în mod atît de diferit, încît nici cei mai buni grafologi nu-i puteau identifica semnătura cu certitudine. A-l considera pe Corot pictorul cel mai mult falsificat al tuturor timpurilor pare a nu fi exagerat. Nepăsarea sa în acest domeniu, atragerea de către el a pastişorilor şi imitatorilor şi faptul că existau toate acele lucrări mixte, au contribuit în mare măsură ca falsificatorii să producă fără scrupule şi în proporţii de masă. General-valabilul în acest caz particular constă în extraordinara dificultate ce se ridică în faţa oricărei clasificări absolut sigure prin aplicarea atributului «autentic» sau «fals». Analiza stilistică şi examenul materialelor eşuează aici — desigur nu în cazul unor imitaţii evidente, grosiere; cînd însă a intervenit o măiestrie reală, în condiţii generale de asemenea natură, liniile de demarcaţie pot fi făcute clar vizibile numai în cazuri excepţionale. Fireşte, geniul lui Corot se manifestă în multe din lucrările sale cu atîta forţă şi atît de imposibil de confundat, încît orice eroare este exclusă. N-ar trebui totuşi uitat cîte excelente false Corot-uri fuseseră recunoscute, cu admiraţie, drept originale. Şi cîte mai duc şi azi o existenţă venerată, ca fiind create de mîna maestrului, nu se va putea probabil şti niciodată cu întreaga certitudine.

Mentei sau non-Menzel — aceasta-i întrebarea!

Dacă divergenţele de opinii ar putea fi aplanate sau arbitrate în funcţie de tăria vocii, dacă hotărîtoare ar fi cantitatea de vitriol concentrată în pasta pixului, atunci cearta în jurul unui Menzel, care ar fi unul dar parcă totuşi n-ar fi, ar fi trebuit să fi fost decisă de partizanii unuia din taberele angajate în bătălie. Deşi atacul ar fi cea mai bună apărare — cel puţin potrivit unei reţete strategice pretins infailibile dar deseori infirmate de practică — problema acestui Menzel, cu sau fără ghilimele, poate fi elucidată numai în mod obiectiv şi nicidecum pur polemic.

Totul a început cu un articol apărut în revista «Das Schönste». Autorul său, istoricul de artă, anticarul amator şi posesorul unei arhive de artă dr. Wilhelm F. Arntz, încercase să demonstreze, pe baza unui material foarte veridic, că un tablou de Menzel, «Plimbarea în grădină», achiziţionat cu respectabila sumă de 60.000 mărci vest-germane de dr. Günter Busch, directorul Galeriei de artă din Brema, este o imitaţie. Dr. Arntz aducea argumente de analiză stilistică, tematice şi puţin şi comerciale. El contesta paternitatea lui Menzel din cauza unor slăbiciuni sesizabile pînă şi de un profan cultivat; considera că denumirea picturii nu concordă cu tema sa; era de părere, în sfîrşit, că acest tablou ar putea fi cu greu un Menzel incontestabil, deoarece mai de mult fusese oferit pentru o fracţiune a preţului plătit de Brema, fără să fi găsit cumpărător.

Disputa dr. Arntz/dr. Busch a început în 1956, a fost adusă însă în faţa opiniei publice abia începînd din 1959, cînd dr. Busch publică un soi de broşură justificativă — în ediţie de lux, plătită fireşte nu de el, ci de Galeria de artă din Brema — în care încearcă să combată argumentele dr.-ului Arntz.

Dr. Arntz afirmase că Menzel-ul a fost cumpărat în ciuda avizului negativ al dr.-ului Kaiser, expert al operei lui Menzel; dr.

Busch replică că acest expert declarase drept fals un Menzel indubitabil autentic, dînd deci dovadă de lipsă de competenţă, şi a văzut de altfel «Plimbarea în grădină» abia după achiziţionare.

Dr. Arntz aduse argumentul că pretinsul Menzel nu este pomenit nici în Catalogul raisonné nici în catalogul de vînzări Eutin, la care Dr. Busch răspunse că nici una din aceste liste nu cuprinde totalitatea operei lui Menzel.

Abia acum puse la bătaie dr. Arntz principalele sale obiecţii împotriva Menzel-ului din Brema. Tabloul provenea de la o licitaţie a moştenirii lui Liebieg şi Freym la Paris, care a avut loc la 8 aprilie 1875. Menzel-ul din Galeria Brema reprezintă o femeie în costum de epocă văzută din spate, lateral; catalogul licitaţiei de la Paris — pe care dr. Busch nu şi l-a putut procura dar Dr. Arntz l-a găsit în numai cîteva ore — dă însă următoarea descriere a tabloului:

«Sub copacii mari ai unui parc public şed sau se plimbă femei şi copii. Un domn citeşte cu atenţie un ziar, iar un servitor împinge cu grijă într-un fotoliu rulant o femeie bolnavă».

Nimic din toate acestea pe pînza de la Brema. Se vede o singură femeie care se plimbă.

Tabloul de Menzel vîndut la licitaţia pariziană menţionată, ar fi chipurile acelaşi pe care l-a cumpărat Galeria de Artă din Brema. Această lucrare originală a lui Menzel nu se află însă la Brema, ci în Galeria Tretiakov de la Moscova.

Dr. Busch susţinu cu argumente empirice convingerea sa că tabloul Menzel de la Brema este o operă autentică a maestrului: Pictura poartă semnătura lui Menzel şi data 1867. În afară de aceasta, un specialist a constatat că craclurile străbat şi semnătura, ceea ce ar constitui o dovadă cum că iscălitura are aceeaşi vîrstă cu tabloul.

În sfîrşit, semnătura n-a putut fi ştearsă cu alcool.

Dr. Busch trebuie însă să admită în «Notele» sale publicate de Galeria de artă din Brema ca apendice la broşura despre tabloul lui Menzel:

«Se poate spune cu certitudine, că semnătura şi data sînt născute *simultan* cu tabloul. Ele se datoresc *probabil aceleiaşi mîini*». Ceea ce înseamnă, că tot ce este absolut secundar, chiar neînsemnat, este dovedit — iar tot ce este absolut hotărîtor este dat în mod discret la o parte şi rămîne obscur.

Merită remarcat cum cuvintele «certitudine» şi «probabilitate» stau paşnic alături. Întrucît directorul Galeriei de artă din Brema se referă aici la elemente pur empirice, i se poate răspunde numai cu fapte demonstrabile în laborator. Faptul că dr. Arntz a omis să întreprindă o asemenea clarificare nu este un motiv care să ne împiedice s-o facem noi aici.

Faptul că craclurile trec şi peste semnătură, că, în consecinţă, pictura şi semnătura au aceeaşi dată a naşterii, nu dovedeşte cu nimica autenticitatea unui tablou. Dacă un contemporan a falsificat tabloul şi, concomitent, şi semnătura, atunci aceasta din urmă se află în masa de vopsea însăşi iar «craquelura» trece organic şi neîntrerupt şi prin ea, ceea ce dovedeşte numai că tabloul şi semnătura au fost pictate în acelaşi timp. Nu spune însă deloc *cine* le-a pictat. Nemaivorbind de faptul că pentru un falsificator experimentat — după cum învederează nenumărate exemple — nici pictarea mult mai tîrzie a unei iscălituri false nu constituie o problemă; el o încorporează atît de perfect într-o porţiune lată, curăţată în prealabil, a picturii, încît fisurile — autentice sau artificial provocate — trec peste suprafaţa înconjurătoare şi chiar peste semnătură însăşi. Rezistenţa vopselei la alcool şi chiar la solvenţi mult mai puternici nu demonstrează nimic. Diferite adaosuri pot duce la o asemenea întărire a suprafeţei încît n-o atacă nici un solvent — cu excepţia acizilor, care nu dizolvă numai semnătura ci avariază şi tabloul pînă la distrugere. Problema autenticităţii tabloului Menzel de la Brema fu tot mai insistent dezbătută în presă. Ca urmare, se ridică vocea opiniei publice, ca în cazurile proceselor de crimă. Hotelierul Kurt Pfoh, un colecţionar pasionat, prezintă «un studiu în acuarelă pentru tabloul Menzel al

Galeriei de artă din Brema». Lucrarea produse mare surpriză. Este executată în tehnică mixtă, acuarelă şi culori cuvrante. Asemănarea compoziţiei şi a figurilor aşază acest studiu în imediata apropiere a «Plimbării în grădină» a lui Menzel.

Numai că acest studiu pentru pictura lui Menzel nu este al lui Menzel ci al unui contemporan de al său, al pictorului Ferdinand Heilbuth, născut în 1826, care a lucrat multă vreme la Paris şi a murit acolo în 1889.

Admiţînd un interval de numai trei ani pentru schimbările intervenite în modă (1867 doamna lui Menzel, 1870 doamna lui Heilbuth), dispare şi această diferenţă minimă dintre studiu şi tabloul terminat; mai trebuie luat în consideraţie şi faptul că în a doua jumătate a secolului trecut moda nu înregistra schimbări atît de bruşte ca în deceniile noastre. Precum nu s-ar putea obiecta nimic nici împotriva presupunerii că singurateca din grădină nu era îmbrăcată chiar după ultimul strigăt al modei ci rămăsese puţin în urmă.

Cazul acestui Menzel atît de disputat rămîne în semiobscuritatea incertitudinilor. Adevărul nu va putea fi aflat urmînd numai calea atacurilor polemice. Tabloul contestat nu poate fi făcut autentic prin duşmănirea lipsită de obiectivitate a criticului care-l consideră fals — aşa cum s-a întîmplat în cadrul controversei Busch/Arntz.

O altă întrebare este aceea dacă dr. Arntz poate fi considerat numai istoric de artă. El este şi comerciant de artă şi conduce o arhivă artistică. Astfel, pericolul unor incompatibilităţi nu este exclus. Un von Bode, un dr. Valentiner, un prof. Justi făceau expertize, nu făceau însă comerţ cu tablouri. Dar poate asemenea diferenţieri stricte nu-şi mai au locul în epoca noastră.

Menzel-ul din Galeria de artă de la Brema *poate* fi un Menzel autentic, presupunînd că maestrul a lucrat şi el odată şcolăreşte, lucru pentru care de altfel nu există un precedent cunoscut. Ciudat rămîne că nu s-a recurs nici pe departe la toate mijloacele de

investigaţie ştiinţifice existente pentru constatarea stării de fapt empirice. Acest păcat al neglijenţei, prelungit ani de-a rîndul trezeşte bănuiala că celor răspunzători nu le este străină teama de a obţine prin această cercetare un adevăr nedorit.

Existînd o bogată zestre de opere incontestabil autentice ale lui Menzel, s-ar fi putut fireşte întreprinde şi o largă analiză comparativă. În ciuda oricărei incertitudini care — în mod obiectiv — însoţeşte o expertiză stilistică, în condiţiile unor deosebiri calitative atît de pregnante numărul expertizelor negative ar fi fost neîndoios convingător. Nu este vorba aici de persoane ci de o pictură, cumpărată la un preţ care se justifică numai dacă opera rezistă tuturor examenelor. Atîta timp cît n-au fost făcute toate verificările pe care le oferă laboratorul şi critica de artă, întrebarea cu privire la autenticitatea tabloului rămîne fără răspuns. Păcat!

Un «Leibl» de Hans Blum

În martie 1929 a avut loc în Muzeul Wallraf-Richartz din Köln o expoziţie comemorativă din cele care sînt numite, în întreaga lume artistică, reprezentative şi a căror importanţă depăşeşte considerabil cadrul local sau de moment.

Muzeul Wallraf-Richartz prezintă cele mai bune lucrări ale lui Wilhelm Leibl, selecţionate cu maximum de exigenţă atît în ce priveşte calitatea cît şi provenienţa. Emil Waldmann, directorul Galeriei de artă din Brema, cel mai profund cunoscător al lui Leibl, care a elaborat Catalogul raisonné al maestrului valabil şi astăzi, a împărţit răspunderea expoziţiei cu Ernst Buchner, directorul muzeului care a organizat expoziţia. Waldmann publică mai tîrziu şi cartea «Wilhelm Leibl desenator». De o atenţie deosebită se bucură printre operele expuse «Portretul unui ofiţer bavarez», predat muzeului cu titlu de împrumut.

În catalog se spunea despre acest tablou:

70 *Portretul unui ofiţer bavarez.*
Ulei pe pînză 100 X 66,5 cm
pe la 1875
Semnat dr. jos «W. Leibl»
Berlin. Proprietate particulară.
Ilustraţie planşa XLVIII

După închiderea expoziţiei de la Köln, tabloul fu prezentat în cadrul expoziţiei Leibl, de asemenea reprezentative, a Academiei de Arte Plastice de la Berlin.

Nu numai experţii care-şi asumaseră răspunderea pentru includerea tabloului în cele două expoziţii, dar şi criticii de artă competenţi ai presei cotidiene şi ai revistelor de specialitate s-au arătat tot atît de fermecaţi de această excelentă operă ca şi publicul interesat. Aprecierea şi clasificarea tabloului au găsit o expresie vizibilă la Berlin. I s-a rezervat un «loc de onoare printre principalele opere ale lui Leibl», relată remarcabilul istoric de artă Hubert Wilm în «Süddeutsche Monatshefte» anul 33, caietul 11, pagina 668.

Numele lui Wilhelm Leibl şi intitularea tabloului ca «Portretul unui ofiţer bavarez» au determinat ziarul «Münchener Neuesten Nachrichten» să ceară conducerii expoziţiei berlineze o fotografie a acestei lucrări, desemnate şi acum ca «împrumutată dintr-o colecţie particulară din Berlin».

Această întîmplare neimportantă în sine a avut urmări imprevizibile.

Bătrînul pictor münchenez Hans Blum, profesor pensionar al Şcolii de Arte şi Meserii, văzu fotografia tabloului lui Leibl şi aduse la redacţia ziarului «Münchener Neuesten Nachrichten» catalogul publicat de casa de licitaţii Helbing din München cu prilejul unei aucţiuni din iulie 1924. Sub numărul 48 catalogul conţinea «Portretul unui ofiţer bavarez», expus la Köln şi Berlin ca o operă a

lui Leibl, cu următorul text:

David Bles
n. 1821 la Haga, m. în 1899 tot acolo
47. Fată în casă, cu o pereche de cizme de călărie în mîna dreaptă, bate la uşa unei camere.
Ulei pe l., 19 X14 cm. Semnat: D.B. f. 48 G.R.

Hans Blum
München
48. Portretul unui funcţionar din intendenţă în uniformă albastru închis, cu mîna dreaptă pe o masă, cu mănuşi albe în mîna stîngă. Tabloul a fost creat fără îndoială în cercul Leibl-Trübner
Ulei pe p., 100 X 66 cm. Semnat: H. Blum 1880. G.R.

Paul Bohm (?)
n. 1839 la Oradea Mare, m. în 1905 la München
48. a Bătrîn ţăran maghiar culcat, în peisaj
Ulei pe p., 17 X 22 cm. G.R.

Bătrînul de 71 de ani fu întîmpinat la redacţie cu maximum de neîncredere; căci părea imposibil ca sub conducerea lui Emil Waldmann, director al Galeriei de artă din Brema şi expert competent al operelor lui Leibl, şi cu acordul altor autorităţi, să fi fost expus, fără a întîmpina opoziţie, un tablou Leibl neautentic. Hans Blum îşi dovedi paternitatea cu Catalogul Helbing şi cu fotografia picturii sale semnate încă cu «Hans Blum, 1880». Ancheta întreprinsă de procuratură a dus la clarificarea drastică, definitivă a problemei.

Prin tamponarea cu vată înmuiată în alcool fu făcută să dispară semnătura «W. Leibl», odată cu aceasta dizolvîndu-se şi stratul subţire de vopsea pe care fusese aplicată. Urmele iscăliturii «Hans Blum, 1880» deveniră vizibile.

Acţiunea intentată împotriva unui «necunoscut» a trebuit să fie suspendată, neputînd fi determinate nici locul, nici momentul falsificării semnăturii.

Potrivit informaţiilor culese de Arhiva de artă dr. W. Arntz din Stuttgart, Hans Blum, student al Academiei müncheneze sub Lofftz şi Lindenschmit, a obţinut în anul 1880 la vîrsta de 22 de ani, o comandă de portret de la Stadelmann, proprietarul turnătoriei de piese de artilerie din Ingolstadt.

După moartea lui Stadelmann tabloul a fost moştenit de nora sa din München. Ea l-a predat spre vînzare în 1924 Casei de licitaţii Hugo Helbing.

Preţul minim de 800 mărci cerut de proprietară n-a fost atins.

În august 1924 l-a cumpărat fără mijlocire un pictor münchenez.

Patru ani mai tîrziu pictura, semnată între timp «W. Leibl», a apărut la un magazin de artă din Roma. De aici a trecut, plătită cu 110.000 mărci în proprietatea colecţionarului berlinez, fost secretar de stat la Ministerul Afacerilor Externe, Richard von Kuhlmann. Din colecţia acestuia a ajuns mai apoi, cu titlu de împrumut, în expoziţiile Leibl din Köln şi Berlin.

În anul 1929, după descoperirea falsului, comerciantul de la Roma a trebuit să răscumpere tabloul.

În prealabil Hans Blum şi-a semnat din nou opera. Pictura fu văzută mai tîrziu la New York, unde o cumpără în 1950, la o licitaţie, un fost anticar berlinez. În 1957 fu achiziţionată de un colecţionar din München. Emil Waldmann se pronunţă asupra acestui caz în revista berlineză «Kunst und Künstler», anul 1929, pagina 365. El începe cu următoarele:

«La expoziţia Leibl organizată de Academie „Portretul unui ofiţer bavarez”, în mărime naturală, a fost descris în Catalog sub nr. 70 şi reprodus în planşa 48. Semnat dreapta jos W. Leibl. Tabloul fusese necunoscut ca Leibl pînă în 1928; în acest an l-a cumpărat un colecţionar german de la un comerciant de artă din Roma. Deşi ţinuta şi expresia personajului păreau neobişnuite, fotografia nu

trezea îndoieli şi astfel tabloul a fost primit în expoziţie în mod provizoriu. Curînd însă au apărut dubii în ce priveşte paternitatea lui Leibl, şi atît autorul cît şi editorul Catalogului general Leibl ce se afla în curs de elaborare au hotărît să nu includă lucrarea în noua ediţie».

Cine citeşte această expunere fără a cunoaşte situaţia de fapt reală, rămîne cu impresia că Waldmann a presimţit că tabloul se va dovedi un fals.

El trece sub tăcere faptul că falsul Leibl, cu «Nr. de catalog 70» şi «Planşa nr. 48» citate de el, a fost prezentat la expoziţia Leibl de la Köln pe răspunderea sa. Recunoaşterea împrejurării că au apărut curînd dubii în ce priveşte paternitatea lui Leibl face şi mai de neînţeles faptul că acest tablou pus sub semnul întrebării a putut ocupa din nou un loc de onoare la expoziţia de la Berlin. Referirea sa la neincluderea lucrării în noua ediţie a Catalogului editat de el creează impresia ca şi cum această excludere ar fi urmarea descoperirii de către el a falsificării tabloului; nu rămîne decît de menţionat că această nouă ediţie a apărut la o dată (1930) la care falsul devenise deja obiectul unei anchete a procuraturii.

Este greu de conceput cum la un tablou cumpărat cu 110.000 mărci nici anticarul din Roma, nici cumpărătorul, nici vreunul din conducătorii responsabili ai expoziţiilor din Köln şi Berlin nu s-au simţit îndemnaţi să întreprindă, cu o sticluţă de alcool şi un tampon de vată, verificarea curentă cea mai elementară, care mai e pe deasupra şi lipsită de pericole atunci cînd semnătura este autentică.

În prima ediţie a Catalogului raisonné ai operelor lui Leibl, scos de Waldmann «Portretul unui ofiţer bavarez» lipseşte. Este şi firesc — căci pe vremea aceea tabloul mai era «Portretul unui funcţionar de intendenţă» de Hans Blum. Chiar şi numai transformarea unui funcţionar în uniformă într-un ofiţer ar fi trebuit să trezească primele bănuieli ale experţilor. Se pare însă că se pricepeau la uniforme tot atît cît şi la pictură.

Bally contra Courbet

În iulie 1957 în Galeria de Stat din Württemberg a apărut un anticar de la Stuttgart, care a oferit un tablou ce părea la prima privire a fi demn de atenţie. Purta semnătura lui Courbet şi înfăţişa o fată dormind şi un cîine setter.

La o examinare mai atentă a tabloului sărea însă în ochi disproporţia dintre figura de femeie culcată şi cîinele din stînga ei.

Courbet, excelentul desenator, nu putea fi bănuit de o asemenea greşeală nici de compoziţie nici de perspectivă. Abstracţie făcînd de lipsa de armonie în reprezentare, şi unele amănunte ale execuţiei trebuiau să-i intrige pe specialişti.

A fost suficientă examinarea semnăturii cu o lupă ca să apară noi dubii. Căci era pusă cu o vopsea pe care Courbet n-o folosise niciodată pentru semnătură şi «stătea» pe un fond vizibil refăcut. Un fond de semnătură diferit de masa înconjurătoare prilejuieşte întotdeauna neîncredere.

Şi o altă împrejurare trezea de asemenea îndoieli: la Luvru se află un Courbet incontestabil, avînd o temă foarte asemănătoare. Părea neverosimil ca Courbet să fi făcut o a doua variantă, atît de inferioară ca valoare, a unei opere de prim rang.

Galeria de Stat din Württemberg a refuzat oferta. Peste cîteva săptămîni «Fată dormind» apăru la Muzeul din Basel ca un Courbet nou descoperit. Conducerea muzeului achiziţionase opera de la un anticar elveţian cu 55.000 franci.

Bucuria conducerii muzeului şi a prietenilor săi fu curînd serios tulburată de declaraţia publică a unui anticar din Basel care activase înainte ca custode de muzeu. Acesta contesta autenticitatea tabloului.

Conducerea muzeului susţinea contrariul. Într-un schimb de scrisori foarte neplăcut îşi exprimă opinia că un comerciant de artă nu ar fi un expert competent a se pronunţa asupra unei opere de

artă cumpărate de la alt comerciant.

Dacă această logică ar fi aplicată conducerilor de muzee, apoi nici una n-ar avea autoritatea necesară spre a aprecia tablouri ale altor colecţii de artă!

Arhiva de artă a dr.-ului Arntz, menţionată şi în cazul Leibl/Blum, interveni în controversă referindu-se la o a treia «Femeie culcată» de Courbet, pictată în jurul anului 1875 de pictorul maghiar Gyula Benczúr. Abstracţie făcînd însă de toate argumentele de domeniul istoriei artei şi al criticii comparate, tabloul «Fată dormind» a putut fi identificat drept fals într-o manieră mult mai frapantă.

Întrucît stilurile de îmbrăcăminte pot fi precis delimitate în timp — cu o toleranţă de cîţiva ani — expertiza specialiştilor în modă a dovedit că încălţămintea purtată de «Fata dormind» corespunde modei de *după* 1875.

Specialiştii de la Muzeul încălţămintei de la Bally au cercetat evoluţia modelelor de încălţăminte feminină în secolul XIX şi au constatat că botinele fetei adormite a lui Courbet au apărut în moda încălţămintei după 1870.

Francezul Courbet, născut în 1819, a părăsit încă *înainte* de 1844 maniera de a picta în care se prezenta tabloul de la Basel. În afară de faptul că compoziţia şi aspectul general al picturii excludeau aproape *ab ovo* paternitatea sa, el nu putea veni în consideraţie ca autor, căci pe la mijlocul secolului nu puteau fi prevăzute modele de rochie şi de botine ce urmau a fi create abia cu douăzeci de ani mai tîrziu.

Deja în 1855, cînd Expoziţia mondială de la Paris a refuzat toate tablourile prezentate de el şi cînd, de aceea, le-a expus într-o baracă proprie pe care a numit-o «Pavilion du réalisme», Courbet picta cu mijloace de expresie fundamental diferite de cele pe care le prezenta «Fată dormind cu setter».

Anticarul elveţian, care a cumpărat tabloul — ce nu era un Courbet — de la un coleg german, a fost nevoit să reprimească

tabloul. Aceasta la cererea conducerii muzeului din Basel, care trebui să recunoască în cele din urmă că al său «Courbet autentic» nu era decît un — fals autentic.

Duveen îl contestă pe Duveen

Numele de Duveen — mai tîrziu Sir Joseph şi în sfîrşit Lord Duveen of Milbank — a devenit în lumea artelor o noţiune. Ar fi de ajuns numai colecţia unică de sculpturi antice din şcoala lui Phidias şi din Parthenon-ul Athenei — donate de el către British Museum şi reunite în trei săli de expunere — pentru ca memoria acestui mecena să fie păstrată.

Că Lordul Duveen nu se mărginea să binemerite şi să recolteze glorie o dovedeşte faptul că cel mai important comerciant de artă al Angliei, poate chiar al lumii, a fost implicat în nenumărate procese deosebit de penibile.

Sînt citate opt procese numai în lucrarea fundamentală a lui Barnett Hollander «The International Law of Art», o operă juridică cuprinzătoare de înalt nivel. În fiecare din aceste procese acuzatul se chema Duveen. Odată a fost acuzat pentru calomnie, de patru ori pentru calomnierea de mărfuri (o noţiune juridică englezească, care s-ar traduce mai bine prin «defăimarea» sau «deprecierea» mărfurilor), căci Duveen a defăimat opere de artă în defavoarea, spre paguba posesorilor lor. A fost exprimată, indirect, suspiciunea că aceste acţiuni au avut mobiluri de ordin material. În două procese Duveen a fost judecat în probleme de comision şi de participaţie. O învinuire se referea la vînzarea unui tablou «dubios». De această acuzaţie judecătorul l-a achitat. În procesul de calomnie a fost condamnat să plătească o despăgubire simbolică de un farthing, importantă fiind aici nu suma ci condamnarea însăşi. În ambele cazuri legate de comisioane s-a ajuns la înţelegere. Două procese au fost sistate în urma decesului reclamanţilor. Patru cazuri

au fost aplanate prin plata de către Duveen a unor sume considerabile.

Plîngerea care a dat cel mai mult de gîndit a fost aceea a colecţionarului Carl W. Hamilton; acesta îl acuza că *înainte* de licitarea tablourilor «Răstignirea» de Piero della Francesca şi «Fecioara cu Pruncul» de Fra Filippo Lippi la Galeria Anderson, New York, la 8 mai 1929, a afirmat despre ambele opere, în prezenţa eventualilor amatori, că ar fi «fără valoare, retuşate, ruinate». În urma acestei «deprecieri» vînzarea la licitaţie a eşuat.

Lord Duveen a făcut aprecierile menţionate de faţă cu colecţionari de renume mondial, ca Andrew W. Mellon, Mrs. John D. Rockefeller, William Randolph Hearst şi Mrs. Henry F. Dupont.

Reclamantul Carl W. Hamilton a arătat că se înţelesese în prealabil cu Lord Duveen ca acesta să-i stimuleze pe amatorii numiţi şi pe alţi interesaţi în achiziţionarea tablourilor.

Prin afirmaţia făcută de el, în contradicţie crasă cu înţelegerea încheiată, că cele două lucrări sînt mai mult sau mai puţin lipsite de valoare, Duveen i-a determinat pe amatori să se abţină de la orice ofertă. El a reuşit astfel să cumpere, printr-un om de paie, pe Piero della Francesca cu 65.000 şi pe Fra Filippo Lippi cu 50.000 dolari. Aceste sume reprezentau numai o mică parte a preţurilor care s-ar fi putut obţine, mai mult ca sigur, la licitaţie. Persoanele doritoare să achiziţioneze s-au abţinut deci să facă oferte din cauza criticii lui Duveen, care a reuşit astfel să intre în posesia ambelor tablouri la preţuri extrem de reduse.

Nu s-a ajuns în acest proces, în care era vorba de milioane, la pronunţarea sentinţei. Duveen i-a plătit reclamantului o despăgubire atît de mare, încît acesta şi-a retras plîngerea.

Un răsunet mult mai mare a avut plîngerea depusă contra lui Sir Joseph Duveen de Mrs. Andre Hahn, care-l acuza de «expertiză falsă».

La 8 iunie 1920 Sir Joseph declarase în modul cel mai ferm că un

tablou aparţinînd reclamantei, atribuit sub titlul de «La Belle Ferronnière» lui Leonardo da Vinci, «este un fals, o copie cum se găsesc cu sutele», adăugînd că: «Originalul tabloului „La Belle Ferronniere” se găseşte la Luvru, la Paris».

Procesul a început în faţa Curţii supreme de la New York la 5 februarie 1929 — la aproape opt ani după depunerea plîngerii; apărarea a tot amînat procesul prin citarea a noi şi noi martori din Europa.

Din dezbaterile conduse în mod exemplar de judecătorul William Harman Black a reieşit în primul rînd că deţinătoarea tabloului, Mrs. Hahn, a luat legătura la începutul anului 1920 cu Kansas City Art Museum, al cărui comitet a ajuns la convingerea, bazată pe cercetări, că tabloul este o operă originală a lui Leonardo da Vinci. Muzeul era hotărît să achiziţioneze pictura. O dată devenită cunoscută expertiza lui Sir Joseph, potrivit căreia tabloul ar fi un fals, muzeul şi-a retras oferta de cumpărare.

Dezbaterile au adus la lumină ca un fapt cutremurător, mărturisirea lui Sir Joseph că el *nu văzuse* niciodată tabloul pe care l-a calificat drept fals. Aprecierea sa era lipsită de orice temei serios. Faţă de perspectivele deosebit de sumbre pentru el ale rezultatului procesului, Duveen a încheiat un compromis.

Behrmann afirmă în biografia lui Duveen că Mrs. Hahn «şi-a retras plîngerea în schimbul sumei de 60.000 dolari». Duveen a trebuit să suporte toate cheltuielile de judecată, ca şi onorariile avocaţilor. Alţii susţin că despăgubirea a fost mult mai mare, nu există însă dovezi pentru aceasta.

Apărătorii lui Sir Joseph au depus în favoarea sa o expertiză a istoricului de artă de renume mondial Bernard Berenson, în care «La Belle Ferronnière» aflată la Luvru este considerată un original incontestabil, iar tabloul din posesia D-nei Hahn o copie.

Mrs. Hahn îl cita, în apărarea tezei că «La Belle Ferronnière» de la Luvru nu este opera originală a lui Leonardo da Vinci, pe *acelaşi* istoric de artă Berenson, care relatează în lucrarea sa «Maeştri ai

Renaşterii din Italia de Nord», că a studiat în Luvru «La Belle Ferronnière» timp de 40 de ani, a examinat un tablou asemănător de da Vinci şi în timp de 15 ani şi-a schimbat de cîteva ori părerea, dar că «acum» a ajuns la convingerea că «La Belle Ferronnière» din Luvru «nu poartă nici o urmă a paternităţii lui Leonardo da Vinci».

În timpul procesului Sir Joseph n-a prea putut combate aceste fapte expuse pe larg; el a fost silit să recunoască că-i plătea regulat lui Bernard Berenson zece la sută comision de expert din preţul tuturor tablourilor vîndute pe baza expertizei acestuia.

Behrmann scrie în biografia lui Duveen că «Berenson a fost în slujba lui Duveen timp de 30 de ani, contra acestui comision şi a unei remuneraţii anuale fixe». Istoricul de artă londonez Maurice Brockwell a trebuit să recunoască la proces că a expertizat «La Belle Ferronnière» pe baza unei fotografii în alb-negru. Întrebat de judecător, răspunse: «În marea majoritate a cazurilor specialiştii fac expertiza tablourilor vechi pe baza unor fotografii în alb-negru».

Colaborarea dr. Berenson/Duveen aruncă o lumină deosebită asupra cazului tabloului «Fecioara umilinţei». Istoricul de artă Berenson a atribuit această operă unuia din cei mai bine cotaţi maeştri italieni, lui Masaccio.

A scris pe deasupra despre descoperirea unui nou «Masaccio» un articol plin de entuziasm în revista de artă «Dedalo».

Prin intermediul lui Duveen capodopera se mută în colecţia Mellon. Preţul de cumpărare: 395.000 dolari. Acest «nou Masaccio» a făcut apoi, pare-se, cale-ntoarsă spre Europa, autenticitatea sa fiind pusă la îndoială. Negustorul de artă Martin Porkay relatează în volumul său de memorii «În caruselul artei» că pretinsul Masaccio s-a născut într-un atelier vienez de restaurare a operelor de artă. Iniţial, panoul de lemn din secolul XV, repictat de repetate ori, reprezentase Fecioara cu Pruncul. După îndepărtarea straturilor pictate în diferite epoci n-au mai rămas decît resturi de imagini. Întrucît un anticar renumit se arătase interesat de acest tablou, presupunînd că din el s-ar putea scoate o capodoperă, proprietarul

atelierului de restaurare îşi trimise la Florenţa specialistul în «pictura veche italiană», ca să studieze acolo lucrări originale ale lui Masaccio. Alţi doi colaboratori îşi făcură drum în acelaşi scop la Montemarciano şi la Londra.

Acest triumvirat «creă» pur şi simplu, pe vechiul panou, un Masaccio nou-nouţ. Pentru ca înşelăciunea să fie şi mai convingătoare, specialiştii au pictat peste tabloul fals, terminat, altceva, în aşa fel ca «autenticul» Masaccio să fie adus la lumină abia după spălarea noului strat învechit artificial.

DE TREI ORI «REMBRANDT» SAU CÎTE SE POT ÎNTÎMPLA!

Nici cu mulţi bani nu se plînge întotdeauna uşor.

Doi ani după moartea lui Emil G. Bührle, magnat internaţional al industriei de armament, Galeria de arta din Zürich a expus în iunie 1958 o parte a colecţiilor răposatului. Un volum omagial îi era dedicat lui Bührle şi noii clădiri a Galeriei de Artă care constituia fundaţia sa. Volumul nu făcea referiri la unele tablouri care, potrivit dorinţei lui Bührle, ar fi trebuit să ocupe locuri de onoare în Galeria de artă, care au căzut însă victime procesului de selecţionare căruia le-a supus juriul foarte critic.

Volumul omagial şi Catalogul expoziţiei au trecut sub tăcere absenţa operei pe care Bührle o considera încununarea activităţii sale de colecţionar: un «Autoportret al lui Rembrandt» achiziţionat de el pentru 1.000.000 franci de la Galeria Katz din Basel, la recomandarea făcută de dr. Fritz Nathan.

Bührle fusese un colecţionar pasionat. Colecţia sa întrunea sute de piese, printre care 19 Cezanne, 14 Degas, 7 Gauguin, 14 van Gogh, 15 Manet, 12 Monet, 12 Renoir, 10 Toulouse-Lautrec, un şir impunător de tablouri ale celor mai mari maeştri din epocile cele mai valoroase, apoi sculpturi şi alte moduri de expresie în artă.

Una peste alta un tezaur muzeal, cu nimic mai prejos decît cea mai valoroasă colecţie de stat. Tocmai de aceea dezvăluirea faptului că Rembrandt-ul său este fals l-a atins deosebit de dureros.

Omul care detronase tabloul era Martin Porkay, specialist în opera lui Rembrandt şi negustor de artă, datorită căruia şi alte Galerii de renume fuseseră deja obligate să scoată de pe pereţi «capodopere de nivel mondial» şi să le depoziteze în pivniţe şi poduri.

Un om de talia lui Bührle nu putea accepta fără rezistenţă

descalificarea tabloului. S-a ajuns la procese îndîrjite. Porkay fu condamnat cu respectarea formelor juridice şi în cadrul unor circumstanţe agravante care au lăsat în urma lor o impresie extrem de penibilă; aceasta nu schimbă însă nimic din faptul că Bührle a fost păcălit cu un «Rembrandt» fals.

Din «Autoportretul lui Rembrandt» n-a rămas decît portretul lui Rembrandt, pictat de un mînuitor necunoscut al penelului.

Bührle nu şi-a revenit, pare-se, niciodată, de pe urma acestei amărăciuni. A fost pentru el un şoc deosebit de puternic, căci a fost nevoit a recunoaşte că şi puterea banului are limite cînd este vorba de adevăr, numai de adevăr şi de nimic altceva decît de adevăr. Pe marele industriaş, care a făcut în Elveţia, patria sa adoptivă, o carieră fulminantă, nu-l interesa desigur milionul de franci elveţieni pierdut, ci numai faptul că într-un sens imanent fusese înfrînt.

Numai puţini iniţiaţi cunosc locul în care se află azi falsul «Autoportret al lui Rembrandt» cu filiaţia Katz-Bührle.

Trebuie neapărat menţionat, că Galeria Katz din Basel oferise tabloul cu expertize de autenticitate semnate de experţi de reală valoare internaţională: dr. W. R. Valentiner, prof. dr. W. Martin, prof. Max J. Friedländer, dr. H. Schneider. Deci, o adevărată elită de cunoscători. Azi cercetarea tuturor acestor expertize nu mai este posibilă. Există totuşi o scrisoare din 22.XI.1952 a lui Friedländer, în care scria «... sper să mai am o dată ocazia de a examina tabloul, spre a-mi forma o părere». Prin urmare, prof. Friedländer voia să «examineze» — spre a-şi «forma o părere» — cîndva după 1952 un tablou, pe care-l declarase în 1948 o operă autentică a lui Rembrandt.

Pe ce s-a bazat atunci expertiza de autenticitate? Expertiză fără examinarea operei? Poate o expertiză pe baza unei fotografii?

Te întrebi, nedumerit, cum a putut considera un erudit de talia lui Max J. Friedländer că un asemenea procedeu este acceptabil. Mai sînt însă posibile şi cu totul alte lucruri.

Fiecărui muzeu «Rembrandt»-ul său.

Dr. Günter Busch, directorul Galeriei de Artă din Brema, a produs stupefacţie prin extinderea «generoasă» a unei simple analize materiale a aşa-zisului său «Menzel» într-o expertiză de autenticitate. A fost luat şi mai tare în focul încrucişat al criticii în urma achiziţionării unui pretins «Rembrandt».

Fireşte, sunetele de trompetă care au însoţit cumpărarea «Portretului de bărbat» pictat de un contemporan al lui Rembrandt şi promovat în calitatea de operă originală a maestrului nu i-au putut reduce la tăcere pe sceptici, care considerau tabloul pe cît de vechi pe atît de neautentic.

Semnalul plin de efect al prezentării pretinsului «Rembrandt» l-a constituit un articol al profesorului Bauch în mai degrabă venerabila decît infailibila revistă «Burlington Magazine», articol prin care autorul saluta cu emfază «descoperirea» şi descria tabloul în culori strălucitoare. Pe cei din Brema îi încînta nu numai opera, ci şi priceperea negustorească a dr. Busch, care a reuşit să smulgă o asemenea capodoperă pentru numai 250.000 DM din mîinile negustorilor avizi de parale. Evident, o examinare ceva mai lucidă ar fi trebuit să ducă mai degrabă la reflecţiunea că nici un anticar n-ar fi fost dispus să cedeze un Rembrandt la un asemenea preţ, decît în cazul că acest Rembrandt ar fi fost cel puţin foarte *îndoielnic.* Pentru un Rembrandt autentic 250.000 DM era prea puţin, pentru unul neautentic, se-nţelege, mult prea mult.

Cînd Martin Porkay califică tabloul drept neautentic, urmă imediat referirea la articolul profesorului Bauch din «Burlington Magazine». Însă acest organ de specialitate publicase de repetate ori expertize de autenticitate care se dovediseră ulterior eronate. Chiar numai odele închinate acelui «Vermeer», care se dovedi ulterior un fals ieşit din mîna lui Han van Meegeren, dădeau serios de gîndit. Dar profesorul Bauch era şi mai este considerat specialist în

Rembrandt. Bührle se şi referi la opinia profesorului, potrivit căruia Rembrandt-ul «său» era efectiv opera maestrului. Iar într-un proces civil judecat la Tribunalul I München (numărul de rol 60/550/59), în care era vorba de o dispută în jurul autenticităţii unui tablou de Rembrandt şi reclamantul îl desemnase pe profesorul Bauch ca specialist pentru expertizarea operelor lui Rembrandt, avocatul acuzatului arătă că «părerea profesorului Bauch asupra tabloului nu poate fi considerată semnificativă, întrucît el nici nu l-a văzut măcar în original» (!) şi, de altfel, «s-a înşelat grav şi în alte cazuri la tablouri de Rembrandt».

Spre a consolida autenticitatea «Rembrandt»-ului de la Brema pus la îndoială, dr. Gunter Busch luă de acum înainte ca mărturie expertiza pozitivă a expertului dr. van Gelder de la Institutul de Istoria Artei a Universităţii Regale din Utrecht.

Avînd îndoieli în privinţa autenticităţii expertizei de autenticitate, Porkay îl întrebă pe profesorul din Utrecht cum este posibil să fi recunoscut drept operă originală a maestrului un Rembrandt după toate probabilităţile neautentic.

Iată răspunsul profesorului dr. van Gelder:

12231 Utrecht NL 176 38 23 1748 = N-am declarat autentic tabloul Rembrandt de la Brema nici în scris nici verbal. Dr. Busch nu mi-a cerut niciodată părerea, mi-a confirmat numai verbal că n-am dat niciodată vreo declaraţie. Scrisoarea urmează =

J. G. VAS GELDER

Expertiza de autenticitate a lui van Gelder, popularizată la Brema şi «confirmată» şi în mod special de dr. Gunter Busch redactorului-şef al ziarului «Welt der Arbeit», organ central al sindicatelor din Republica Federală, era tot atît de neautentică ca şi tabloul! Profesorul mai preciza şi în scris: «Dr. Busch nu mi-a cerut niciodată părerea, mi-a confirmat numai verbal că n-am dat niciodată vreo declaraţie».

Atît dr. Busch cît şi Colegiul răspunzător pentru Galeria de Artă din Brema au renunţat la clarificarea juridică a imputării ce li s-a adus în mod public de a fi abuzat de numele profesorului van Gelder. Singura «consecinţă» a ridicării problemei a fost o scrisoare adresată de dr. Brenning, director al «Uniunii Transporturilor din Oraşul Liber Hanseatic Brema», redacţiei ziarului «Die Welt der Arbeit», scrisoare în care lăsă să se înţeleagă că interesul Uniunii pentru publicarea de anunţuri în organul sindicatelor ar putea să slăbească dacă acesta va continua să critice aşa-zisul «Rembrandt» din Brema — un fapt care te poate pune serios pe gînduri. «Expertiza de autenticitate» dovedindu-se apocrifă, mi s-a părut suspectă şi o altă «expertiză pozitivă» citată de dr. Busch, şi anume cea a dr. Gerson, director al foarte competentului «Rijksarchiv voor kunsthistorische Documentatie» de la Haga. I-am solicitat dr-ului Gerson lămuriri. Răspunsul a fost cutremurător. Cu curajul de a se confesa, propriu numai personalităţilor importante, savantul recunoscu că atestase autenticitatea tabloului numai pe baza unei fotografii. După examinarea picturii el exclude practic posibilitatea paternităţii lui Rembrandt. Nu este totuşi o operă lipsită de valoare, i se datoreşte poate lui Nicolas de Maes.

Cît este de firească această poziţie! Doar nu este uşor să cobori de pe culmea luminoasă a atribuirii unui tablou lui Rembrandt în semiîntunericul unor maeştri pictori de rangul al doilea sau al treilea.

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie
Netherlands Institute for Art History — The Hague.
8 februarie 1962
D-lui Frank Arnau,
Düsseldorfer Stras se 9,
München 23

Mult stimate domnule Arnau,

Recunosc cu dragă inimă că la timpul său am apreciat greşit tabloul de la Brema pe baza unei fotografii. L-am văzut de curînd la Brema şi am ajuns la concluzia că este vorba de tabloul unui elev. *Poate fi opera lui Nicolas Maes. N-aş caracteriza tabloul ca «lipsit de valoare», dar nu-l (mai) pot considera opera lui Rembrandt.*

Cu cele mai bune sentimente,

H. G URSON

Cu toate acestea, «Rembrandt»-ul, care nu este un Rembrandt, continuă să fie expus în Galeria de artă din Brema.

«Portretul de bărbat» a fost cumpărat de dr. Busch, prin mijlocirea anticarului Meissner din Zürich, de la comerciantul de artă londonez Edward Speelman. Cu ambele nume ne vom reîntîlni curînd.

Un «Rembrandt» din Mallorca

La 20 decembrie 1961 Galeria de Stat din Stuttgart a achiziţionat un pretins «Autoportret de Rembrandt».

Preţul (incomplet declarat): 3.600.000 DM.

Vînzător: E. Speelman, Londra.

Mijlocitor: Kurt Meissner, Zürich.

Proprietar anterior: Don Fernando Truyols Morell, Palma de Mallorca.

Circumstanţele care au însoţit achiziţionarea acestui aşa-zis «Rembrandt» au impus o examinare şi dezbatere publică, întrucît tranzacţia încheiată părea incompatibilă cu normele valabile pentru o înaltă instituţie de stat. Primul impuls pentru o cercetare temeinică a cazului l-a dat tot Martin Porkay.

Günter Prinz, redactor-şef pentru texte al revistei ilustrate «QUICK», m-a rugat după aceasta să elucidez culisele provenienţei şi achiziţionării acestui tablou evident dubios.

Am preluat această însărcinare, deosebit de atrăgătoare atît din punct de vedere artistic cît şi juridic.

Primul meu drum a fost la Stuttgart. Conservatorul Galeriei de Stat, Bruno Bushart, m-a primit foarte prevenitor şi mi-a dat fotografia, făcută cu lampa fluorescentă, a tabloului în chestiune. Am rămas uluit. Am avut în faţă un biet tablou supus fără milă razelor, pictat şi repictat, retuşat, lipit, restaurat de repetate ori. Bolnav pînă la suportul mai solid, adăugat ulterior ca să-l consolideze pe cel vechi.

Am zburat la Barcelona şi la Palma de Mallorca, l-am aflat pe proprietarul precedent al picturii, am stat de vorbă cu el şi cu omul care-i făcuse legătura cu comerciantul Speelman, am vizitat toate arhivele oficiale, bisericeşti ca şi laice, am făcut rost, la «Direcţia Generală a Artelor Frumoase din Madrid», de lista licenţelor de export, fără de care nu poate fi exportată legal nici o «operă de artă mai veche de o sută de ani» — autentică sau falsă. Am purtat la Dalma şi la Barcelona, pe tema acestui pretins «Rembrandt», discuţii amănunţite cu un şir de personalităţi competente.

Ceea ce a ieşit la iveală a fost bizar.

Hotărîtori pentru autenticitatea unui tablou nesemnat sînt trei factori:

a) Provenienţa sa, «Pedigree»-ul său dovedit cu documente autentice,

b) analiza materialelor în sensul cel mai larg,

c) cercetarea critico-stilistică.

În această ordine despre «Rembrandt»-ul din Stuttgart trebuie spuse următoarele:

a) Provenienţa a fost în întregime inventată. «Istoricul» tabloului, în continuă schimbare, obligă la maximum de neîncredere.

b) Analiza materialelor efectuată *înaintea* achiziţionării a fost cu totul incompletă. Rezultatele ei sînt nule şi neavenite în ce priveşte

problema autenticităţii.

c) Aprecierile privind stilul făcute *înaintea* achiziţionării nu pot fi luate în consideraţie. Cele de *după* achiziţionare au o valoare îndoielnică. Istorici de artă importanţi pentru aprecierea unui Rembrandt au fost ocoliţi, iar promisiunea de a convoca un Consiliu internaţional de experţi în vederea unei discuţii colective a rămas — după cum presupusesem — neîndeplinită.

Ciudatul «Rembrandt-Story» a apărut în «Pantheon» în martie-aprilie 1963 (cu o întîrziere de un an). Bruno Bushart scria sub titlul «Cu privire la provenienţa autoportretului Rembrandt de la Stuttgart»:

«Galeria de stat din Stuttgart a cumpărat tabloul la 20 decembrie 1961 de la E. Speelman, Londra. Pînă în toamna anului 1958 el s-a aflat într-o colecţie particulară la Palma de Mallorca. Făcea parte din obiectele de artă ale Palatului Despuig». Şi mai departe: «Faptul că-i este atribuit lui Rembrandt era cunoscut. Este reprodus pe întreaga pagină 124 a primei ediţii, din octombrie 1930, a publicaţiei „Guia Grafica Mallorca” (Ediciones Costa, Mallorca), cu menţiunea „Autorretrato de Rembrandt: cuadro de valor inestimable, propriedad de la Sra. Vda. de Despuig, Calle Zagranada”». Mai departe: «Potrivit celor afirmate de familie, acest tablou, împreună cu celelalte valori artistice considerabile ale Palatului Despuig, provine din colecţia Cardinalului D. Antonio Despuig y Dameto (1745-1813). Această informaţie asupra provenienţei a fost comunicată Galeriei de stat înaintea cumpărării tabloului, pe baza precizărilor făcute de proprietarul precedent. Cu toate acestea, cataloagele tipărite amănunţit din 1842 şi 1845 ale colecţiilor de artă ale cardinalului nu menţionează tabloul... Lipseşte de asemeni orice referire la autoportret şi din alte surse bibliografice din secolul XIX privind colecţia Despuig».

Toate afirmaţiile pozitive importante s-au dovedit false.

1. Nici un istoric de artă cu simţul răspunderii nu poate accepta

ca temei documentar demn de încredere o publicaţie primitivă gen ghid turistic.

2. Atribuirea tabloului lui Rembrandt n-a fost niciodată şi nicăieri cunoscută. Căci ce înseamnă termenul «atribuire»? Numai şi exclusiv părerea emisă de un istoric de artă competent, părere potrivit căreia tabloul examinat de el trebuie «atribuit» unui anumit maestru. Publicarea într-un ghid turistic nu constituie atribuire. Ar fi de acord d. Bushart ca atribuirea unei picturi lui Vermeer sau lui Rubens în Ghidul balnear din Krotzingen[6], să fie considerată o dovadă de autenticitate?

3. D. Bushart afirmă că potrivit celor afirmate de familie, acest tablou provine din colecţia cardinalului Despuig. Ce vrea să spună acest: «Potrivit celor afirmate de familie?» Care familie? O confirmare scrisă? Documentaţie? Nimic!

4. Bushart trebuie să recunoască: Tabloul (dacă ar fi un Rembrandt ar sta în fruntea oricărei colecţii de artă) nu este pomenit în nici una din publicaţiile dedicate colecţiilor cardinalului! Trebuie să admită pe deasupra că acest tablou nu este trecut nici măcar în lista celor 267 tablouri din colecţiile cardinalului, listă citată de istoricul Bover. Nicăieri nici cel mai modest document obiectiv. Nimic! (Iar eu n-am găsit nici în Biblioteca Arhiepiscopală, nici în Arhiva Bisericească a Testamentelor, nici în Registrul Civil al Ayuntamiento, nici în Lyceum, nici în altă parte în vreun document o referire care să fi menţionat, în legătură cu colecţiile cardinalului, un tablou de Rembrandt)

5. Să trecem acum la «locul de apariţie» al tabloului în Palatul Despuig: Casa din Calle Zagranada 3 n-a fost niciodată în posesia familiei Despuig sau a succesorilor ei direcţi. Proprietarii precedenţi ai casei au fost conţii Peralada (după Jaime Balleste, unul din criticii de artă de frunte ai Spaniei, în «Blanco y Negro», Madrid, 3.III.62; în acelaşi număr Balleste califică aşa-numitul «Rembrandt» din

[6] Un fel de «Mizil» (n. tr.).

Stuttgart, în cazul în care el este identic cu tabloul din posesia d-lui Truyols Morell — ceea ce s-a dovedit cu documente —, drept o «copie de epocă».)

6. În sfîrşit, Bushart se vede nevoit să recunoască, în nota 5 a articolului său, că «L. Ripoll şi J. C. Ferrer, Augustin Buades (Ediciones Costa), Palma 1948, pag. 26, şi nota 6, pag. 38, vezi fotografia unui „Estudio” pe care se poate recunoaşte copia» —(sic!)— «autoportretului de la Stuttgart printre copiile celorlalte două portrete Rembrandt».

Antecedentele, originea, proprietatea anterioară, locul descoperirii şi «atribuirea» sînt pur şi simplu născociri.

Aş vrea însă să subliniez în mod deosebit încă o frază a articolului lui Bushart:

«Galeria de Stat din Stuttgart a cumpărat tabloul la 20 decembrie 1961 de la E. Speelman, Londra. *Pînă în toamna anului 1958 el s-a aflat într-o colecţie particulară la Palma de Mallorca.*»

În consecinţă, pictura a fost scoasă din Spania şi dusă în străinătate abia în 1958 sau mai tîrziu.

Galeriei de Stat din Stuttgart îi sînt cunoscute legile extrem de severe prin care Spania îşi apără bunurile artistice naţionale. Orice export fără autorizaţie este strict interzis şi pasibil de pedepse grele. Dacă exportul se aprobă, se plăteşte un impozit foarte ridicat. Potrivit informaţiei furnizate de «Direccion General de Bellas Artes» (din 27.III.62 la Madrid), «nu s-a dat aprobare pentru exportul nici unui tablou de Rembrandt, autentic sau copie veche».

Galeria de Stat din Stuttgart a omis să-i ceară vînzătorului Speelman dovada că a exportat legal tabloul vîndut de el în 1961 şi care în 1958 se mai găsea la Palma de Mallorca. O asemenea omisiune este deosebit de ciudată şi de condamnabilă cînd o comite o instituţie de stat. De altfel, Galeria de Stat din Stuttgart fusese prevenită împotriva acestui tablou de profesorul Puyvelde, decanul istoricilor de artă belgieni, întrucît el şi istoricul de artă Dr.

Schneider «l-au identificat drept neautentic încă în 1936». Direcţia Galeriei de Stat a ascuns faţă de şeful ei suprem, ministrul cultelor dr. Storz, această expertiză fermă de neautenticitate a unui mare om de ştiinţă şi a recunoscut că o primise, abia sub presiunea numeroaselor luări de poziţie publice cu privire la împrejurările aventuroase ale acestei tranzacţii artistice. Au fost date următoarele versiuni asupra modului de achiziţionare a tabloului:

a) Tabloul a fost cumpărat de Speelman la Mallorca (Informaţie dată de Galeria de Stat Stuttgart).

b) Speelman a cumpărat tabloul în Elveţia. (Ministrul cultelor dr. Storz).

c) Speelman a cumpărat tabloul la Londra. (înregistrarea pe bandă a interviului său la televiziunea din Stuttgart şi München)

d) Speelman a descoperit tabloul în ghidul turistic cu prilejul unei vacanţe petrecute în 1956 la Palma de Mallorca, l-a cumpărat la capătul a numeroase complicate peripeţii şi «l-a adus la Londra ca pe Rembrandtul său». (Contesa Eleonora Thun în «Die Presse», Viena, 7.VII.62.)

e) Speelman, înarmat cu o «recomandare de la o foarte înaltă autoritate spaniolă», l-a vizitat pe fotograful Juan Jeronimo Tous, rugîndu-l să-l pună în legătură cu Truyols. Întrucît Tous a crezut, în mod eronat, că anticarul Speelman este un nepot al cardinalului Speelman a îndeplinit pe dată, ca bun catolic ce este, dorinţa «rudei înaltului prelat», în orice caz nu fără a-l preveni insistent că cunoaşte pretinsul «Rembrandt» de patruzeci şi doi de ani şi că tabloul este o copie. Acest lucru nu l-a deranjat pe Speelman. S-au dus amîndoi la Truyols Morell în Caile Zagranada 3, unde au încheiat, tîrgul (Înregisţrarea scrisă a declaraţiei lui Tous şi articol în «QUICK»).

f) Speelman a «identificat» abia la Londra tabloul ca fiind opera lui Rembrandt. (Un anonim semnat «Lynkeus» în «Zürcher Woche» din 27 iulie 1962.)

g) Speelman la Beaulieu-sur-Mer, într-un interviu telefonic în

«QUICK»: A cumpărat tabloul în Elveţia, unde fusese pus în siguranţă în 1936, «de teama roşilor».

h) Speelman «l-a descoperit după mulţi ani de cercetări asidue şi l-a achiziţionat după o luptă acerbă». (dr. Richard Biedrzynski în «Stuttgarter Zeitung» din 28.XI.61.)

Femando Truyols Morell

107 Rembrandt	Autorretrato
108 Murillo San	Francisco de Asis
109 Murillo	Bodegón
110 Carracci	Martirio de San Lorenzo
111 Cagnacci,	
(Guido Caulasi)	La Caridad Romana
112 Verones (Pablo)	San Felipe Neri
113 Guercino	Joven músico
114 Ticiano	Cabeza colosal del poeta Aretino
115 F. Trevissani	Paisaje
116 Borgoñón	Ultima batalla del Constantino el Grande
117 Agusti	Retrato del Emmo, Cardenal Despuig
118 Juncosa	Batalla de los Centauros
119 Vega	Bambochada
120 Goubaur	Cristo

Catalogul Galeriei Bauzá, cu «Autorretrato Rembrandt» înregistrat sub nr. 107, aşa-numitul «Autoportret» care s-a ivit mai tîrziu la Stuttgart. Expus cu menţiunea că este împrumutat din colecţia Femando Truyols Morell! Iar Truyols a declarat că tabloul este o copie pe care a vîndut-o pentru 100.000 pesetas = 7.000 mărci vestgermane. La pagina 52 a Catalogului se află fotografia «Autoportretului».

Acum avem, în sfîrşit, un tablou complet al istoriei tabloului:

A fost cumpărat de Speelman la Mallorca şi la Londra, descoperit la Mallorca, după mulţi ani de urmărire asiduă şi achiziţionat după o luptă acerbă, descoperit într-un ghid turistic cu prilejul unei vacanţe, cumpărat la capătul a numeroase complicate peripeţii, luat în posesie la faţa locului prin mijlocirea unui fotograf, «descoperit» la Londra ca operă originală a lui Rembrandt şi achiziţionat în Elveţia. Fusese cică pus în siguranţă în Elveţia de pericolul «roşilor», ceea ce poate fi crezut în orice caz numai de un cioban din Insula Paştelui, căci Palma de Mallorca, locul unde se afla tabloul era citadela lui Franco şi obiectele de valoare nu erau luate din Mallorca spre a fi puse în siguranţă ci erau aduse la Palma din provinciile spaniole ocupate de republicani. Este deasemenea demn de remarcat că un «Rembrandt» care a fost adus chipurile în 1936 în azilul său elveţian a fost expus în 1950 în «Galeria Bauza» din Palma de Mallorca cu prilejul unei manifestări filantropice şi prezentat ca «împrumutat din bunăvoinţa d-lui Truyols Morell», ceea ce permite să se conchidă că tabloul avea serioase înclinaţii turistice.

Cu ocazia vizitei pe care am făcut-o în casa Truyols Morell, stăpînul casei mi-a servit un conglomerat de episoade care a fost dovedit apoi, de Jaime Balleste, a fi pură invenţie.

De altfel, pe insulele Baleare mişunau operele lui Tiţian, Rubens, Velázquez, Goya, Murillo, Dürer, Cranach, Rafael şi Leonardo da Vinci. Fireşte, piaţa era mai puţin asortată în lucrări de Vermeer şi Frans Hals, am fost însă asigurat că s-ar putea face rost fără prea mari dificultăţi şi în scurtă vreme şi de unele capodopere ale acestor pictori. Preţurile ce mi-au fost indicate erau foarte rezonabile iar adaosurile la preţ cerute pentru trecerea ilicită peste graniţă de-a dreptul moderate. Mallorca este un centru al «capodoperelor de maeştri» create postum.

Provocarea revistei «QUICK» cu titlul categoric «Interveniţi, d-le Ministru!» n-a mai putut fi ignorată cu totul de ministrul cultelor, Dr. Storz. Iată, spre edificare, cîteva citate din răspunsurile sale:

«Autoportretul lui Rembrandt a fost cumpărat de Landul Baden-Württemberg nu numai pe baza unei declaraţii a vînzătorului, Mr. Edward Speelman, cu privire la originea tabloului. Existau publicaţii în care pictura este reprodusă ca un autoportret al lui Rembrandt, într-unul din cazuri cu indicarea Colecţiei Despuig ca proprietar (The Cathedral of Palma de Mallorca, Costa-Edition, cca 1925, şi Guia Gráfica de Mallorca, ediţia 9, 1958, ediţia I cca 1920).»

Cum să reacţionezi la acest răspuns? Abstracţie făcînd de faptul că «citează» cu totul altfel decît Galeria de Stat, este desemnat şi aici ca «publicaţie» un ridicol ghid turistic de cea mai ieftină speţă. Ministrul cultelor a fost evident prost informat în această privinţă.

Mai departe, ministrul spunea:

«Temeiurile decisive ale achiziţiei le-au constituit examenele de tehnică picturală şi declaraţiile unor cercetători contemporani, competenţi, ai operei lui Rembrandt, care au văzut tabloul în original şi au confirmat la unison autenticitatea şi calitatea sa».

Ministrul a fost şi aici victima unor informaţii false. *Înaintea* achiziţionării tabloului n-a existat asigurarea exprimată printr-o expertiză responsabilă de nici unul din «cercetătorii competenţi ai operei lui Rembrandt» din vremea noastră. Dimpotrivă. «Opiniile» neangajate, rezervate, au fost exprimate cu condiţia de a nu fi publicate.

«Examenele de tehnică picturală» *dinaintea* achiziţiei au fost executate în grabă, superficial. Dr. Wolters, directorul Institutului Doerner, s-a desolidarizat fără echivoc de preţuirea exagerată a rezultatelor lor.

La obiecţia mea perfect justificată că în contractul de vînzare-cumpărare n-a fost măcar stipulat Stuttgartul ca competenţă judecătorească, ministrul Dr. Storz răspunse:

«Potrivit situaţiei de drept, aşa cum rezultă din contractul de vînzare-cumpărare, în cazul unui proces cu Mr. Speelman competenţa juridică este a Stuttgartului». Acest răspuns al ministrului este, ca să mă exprim prudent, inexact. Stuttgartul *nu* fusese prevăzut în contract ca avînd competenţa juridică, iar potrivit «situaţiei de drept» competenţa juridică nu era la Stuttgart ci la Londra. Ministrul a trebuit să recunoască mai tîrziu în mod public că contractul n-a conţinut această clauză care se impunea de la sine.

Am publicat în «QUICK» şi în marele cotidian barcelonez «Vaguardia» asigurarea dată de d. Fernando Truyols Morell, că tabloul vîndut de el este o *copie* după Rembrandt. N-a urmat nici o dezminţire. Ministrul Storz a căutat însă în răspunsul său o altă ieşire: «Declaraţia d-lui Fernando Truyols Morell este legată, probabil, de situaţia sa personală. Landul Baden-Württemberg n-a cumpărat tabloul Rembrandt de la d. Truyols ci de la Mr. Edward Speelman».

Despre ce «situaţie personală» este vorba? Cumva îngrijorarea lui Truyols de a fi amestecat într-o afacere de contrabandă de tablouri? Desigur, Galeria de Stat a cumpărat tabloul de la Speelman, cunoscînd însă faptul că lucrarea provine de la acel Truyols a cărui declaraţie făcută mie caută ministrul dr. Storz s-o lipsească de consistenţă prin aluzii la «situaţia personală» a vînzătorului.

Înseamnă aceasta că Galeria de Stat a achiziţionat tabloul nefiind în cunoştinţă de cauză?

Am constatat că expertiza de tehnică picturală a Institutului Doerner a fost reprodusă inexact, cu două denaturări complet arbitrare, şi anume inexact în favoarea punctului de vedere al Galeriei de Stat. Acest fapt nu putea fi negat. De aceea ministrul dr. Storz a găsit o explicaţie nu prea originală pentru citarea contrară textului original a expertizei: «s-au produs», chipurile; «unele erori datorate neatenţiei».

Erori din neatenţie la redarea fotocopiei unei expertize de

specialitate, cu care se justifică Galeria de Stat! De cînd se citează expertize cu «erori datorate neatenţiei»? Critica tot mai insistentă a opiniei publice a dus la o interpelare a P.S.D. în Parlamentul Landului Baden-Württemberg. Dar nici unul din fenomenele însoţitoare, dovedite prin documente şi cel puţin îngrijorătoare n-a găsit audienţă în sînul majorităţii. Nici măcar dezvăluirea existenţei unor conciliabule secrete între Galeria de Stat şi vînzătorul tabloului n-a determinat fie clarificarea pe cale juridică fie o anchetă disciplinară. Conducerea Galeriei de Stat, făcînd cunoscut preţul de cumpărare de 3,6 milioane mărci, a ascuns în faţa ministrului de resort dr. Storz şi a opiniei publice faptul că, pe lîngă această sumă foarte mare, a mai cedat pe ascuns şi cinci tablouri din efectivul galeriei drept «comision pentru mijlocire».

Întrucît însă Speelman era de mulţi ani de zile furnizor al Galeriei de Stat, între cele două părţi nu putea exista pur şi simplu nici un fel de «mijlocitor». În afară de aceasta, comisionul nu-l plăteşte niciodată cumpărătorul ci întotdeauna vînzătorul. Pe deasupra, cele cinci tablouri n-au fost făcute cunoscute niciodată cu date precise, doar un anticar le-a evaluat la «cca 20.000-30.000 DM». Sub presiunea opiniei publice, Galeria de Stat l-a atras şi pe «maestrul expert elveţian» dr. vet. Fritz Nathan, sfetnic al lui Bührle la cumpărarea falsului «Rembrandt». El a evaluat cele cinci tablouri la 30.000 DM. Dr. Nathan este prieten de afaceri al aceluiaşi Kurt Meissner care a primit tablourile ca «comision». Galeria de Stat n-a comunicat niciodată preţul de achiziţie, denumirea şi valoarea de asigurare a celor cinci tablouri. Ele pot valora 30.000 DM, dar şi 300.000. Un capitol de sine stătător l-au constituit diferitele expertize. Citez pentru început expertiza pe baza examenului materialelor a lui Coremans-Wehlte-dr. Wolters, favorizată de Galeria de Stat: «...trebuie să constatăm în încheiere că, deşi a suferit neîndoios de pe urma unor intervenţii mai vechi, în ansamblu tabloul poate fi considerat totuşi relativ bine păstrat». Ce-i drept, este o formulare sinuoasă şi care caută sprijin în toate direcţiile; cu

toate acestea, ca rezultat final obiectiv transpare prin ea cu claritate în ce stare jalnică se află tabloul. Cine însă nu-i satisfăcut de această critică totuşi autorizată a specialiştilor de laborator să binevoiască a citi expertiza profesorului dr. Rosenberg, citat de asemenea cu entuziasm de Galeria de Stat. Şi el caracterizează starea de conservare ca «relativ bună».

Profesorul Bauch însuşi trebuie să admită că, «aşa cum se întîmplă de obicei, din masa de vopsea foarte întărită au sărit ici şi colo» — (în ce proporţie faţă de întreaga suprafaţă pictată?) — «mici particule şi acestea au fost înlocuite prin retuş. O asemenea porţiune se află de exemplu pe ochiul stîng al lui Rembrandt». (La ochi, partea de importanţă hotărîtoare, vitală a unui portret!) «În afară de aceasta, în părţile acoperite cu un strat de vopsea subţire ale zonelor de umbră, vopseaua s-a afundat pe alocuri şi a mai fost completată de aceea ulterior.» (Dar dr. Biedrzynski a susţinut într-un articol în «Stuttgarter Zeitung», în care a apărat teza autenticităţii «Rembrandt»-ului din Mallorca, că tabloul este «neobişnuit, chiar foarte bine păstrat». Ce este atunci un tablou deteriorat?)

Profesorul Bauch formulează prudent: Tabloul «s-a aflat în orice caz deja în 1840 într-o colecţie la Mallorca», apoi: «Istoria de mai tîrziu a tabloului nu este încă cercetată». Această recunoaştere este cea mai desăvîrşită dezminţire a fabulaţiilor lui Bushart şi dr. Biedrzynski. În încheiere nu ne mai rămîne decît să analizăm, cît de concis posibil, expertizele de tehnică picturală şi de critică stilistică.

Expertiza tripartită Coremans-Wehlte-dr. Wolters a opus fiecărei constatări de fapte negative altele pozitive, într-un cadru de bunăvoinţă lărgit la maximum, fără a putea elimina prin aceasta, evident, negativul. Este absolut suficient ca acest negativ să fie citat cuvînt cu cuvînt. În majoritatea relatărilor presei lipsea această scoatere în evidenţă a aspectelor negative.

Rezultatele negative decisive ale expertizei celor trei vorbesc limpede (sublinierile aparţin autorului):

«*Ţinînd însă seama de statutul juridic al tabloului, n-a fost posibil să*

se întreprindă probe de solubilitate. Unde, în cele ce urmează, se face menţiune despre asemenea probe, este vorba numai de *încercări de dizolvare micro-chimice efectuate pe particule minime de vopsea*, care au fost luate, din tablou, *şi nu de examene ale tabloului însuşi*».

«*Abătîndu-se pronunţat de la forma ce apare pe radiografie, bereta, în înfăţişarea ei actuală, este ciudat de diformă. Acest lucru s-ar putea datora în mare măsură operaţiilor de conservare*.»

«În unele părţi ale *feţei, pe care se găsesc probabil* adăugiri ulterioare, ne-am abţinut a face *intervenţiile care ar fi putut servi la clarificarea cazului, din cauza stării sensibile a punctelor respective. Urmările acestei retuşări pot fi găsite în multe alte porţiuni ale tabloului.* Întrucît pare *quasi imposibil să le enumeri pe toate şi să le descrii,* ne vom referi doar la unele exemple deosebit de bătătoare la ochi, pe care le-am însemnat pe fotografia anexată la raportul original. Pe faţă, unde pictura *a pierdut neîndoielnic impresia de unitate şi prospeţime,* proeminenţele părţilor păstoase sînt parţial dezgolite de verniul vechi, în timp ce adînciturile sînt mai mult acoperite cu verniu brun.» «Pe fotografie au fost indicate şi alte exemple, din alte fragmente ale tabloului, în care se pot recunoaşte urmările curăţirii incompetente.»

«Peste şorţul roşu, care pe fotografia executată cu lampa fluorescentă apare acoperit de un strat de verniu mai gros, uniform, a fost aplicat un glasiu *evident mai nou.*» «...trebuie să constatăm în încheiere că, deşi a suferit neîndoios de pe urma unor intervenţii mai vechi, în ansamblu tabloul poate *fi considerat totuşi relativ bine păstrat.*»

«Se poate constata existenţa a *cel puţin două* straturi conţinînd răşină, din care *cel mai nou nu este alcătuit din răşină naturală.* Primul, adică cel mai vechi, este fluorescent; el este străbătut de cracluri fine şi e învechit. *Vechimea exactă a celor două straturi nu poate fi determinată*.»

«În lipsa testelor de solubilitate pe suprafaţa picturii, nu prea este posibilă precizarea scăderii solubilităţii»

«Mai trebuie menţionat că craclurile autoportretului de la Stuttgart sînt *în parte mult mai larg deschise* decît se constată de obicei.»

«În cazul de faţă se găsesc numeroase cracluri albicioase conţinînd cretă şi clei, componenţi care se găsesc şi în masa de chit a porţiunilor restaurate, de unde *au fost introduse din greşeală prin frecare în crăpăturile deschise* în decursul procesului de muncă.»

«Pînă acum n-a putut fi obţinută o radiografie care din punct de vedere al tehnicii picturale să poată fi considerată suficient de concludentă»

Între examenele de critică stilistică, primul loc îl ocupă expertiza profesorului Cornelius Müller-Hofstede, care fusese prevăzută pentru primăvara anului 1962, a apărut însă cu o întîrziere de un an. Expertiza sa urcă pînă în cele mai înalte sfere, spre a se rătăci apoi deseori în hăţişul limbii germane. Este de ajuns să cităm, ca exemplu, cîteva fraze ale lui Müller-Hofstede:

«În cazul autoportretului de la Stuttgart confruntarea radiografiei cu execuţia finală permite să se constate din prima privire că concepţia fundamentală a poziţiei, labilitatea formei picturii cu înclinaţie spre dreapta a fost prezentă de la început», însă:

«În decursul muncii la tabloul său Rembrandt a refăcut integral această beretă».

Deci totul «a fost prezent de la început», numai că pe alocuri a fost «refăcut integral».

Müller-Hofstede este mai departe de părere:

«Suprafaţa pictată devine paletă» — ceea ce fireşte n-ar trebui să se întîmple — «nu numai sub raport coloristic, prin aceea că nuanţele de culoare sînt aplicate neamestecate, aparent neregulat pe pînză şi rămîn acolo astfel — ci şi pentru că are şi aparenţa paletei, ca şi cum substanţa picturală ca atare s-ar fi prins de suportul de imagine într-un talmeş-balmeş haotic. De fapt însă, maniera de pictură care evoluează către scrisul de mînă cu transparenţa

construcţiei sale ce se ridică de la straturile cele mai de jos pînă la ultimele glasiuri, capătă un fel de descifrabilitate grafologică, chiar dacă nu în înţelesul grafologiei propriu-zise»; «pentru aceasta totul este mult prea pictat».

Deci, pe de o parte este mult prea pictat, dar evoluează către scrisul de mînă, nu este însă descifrabil grafologic... Şi aşa *ceva să* fundamenteze autenticitatea unui tablou care a costat 3,6 milioane DM şi cinci tablouri preţioase pe deasupra!

«A doua cauză a manierei specifice de a picta a lui Rembrandt şi a contrarietăţilor acesteia constă, oricît de contradictoriu ar părea, în raportul său, în ultimă instanţă pozitiv, faţă de obiect.»

Dar care pictor zugrăveşte un obiect faţă de care nu se află în raport pozitiv? Aici se confundă, pare-se, pozitiv cu afirmativ. Căci un pictor poate privi negativ un obiect pe care-l pictează, nu l-ar picta însă dacă n-ar fi de acord cu el. Iar ce anume înţelege profesorul Müller-Hofstede prin «în ultimă instanţă» este secretul său de limbaj.

În sfîrşit, iată şi o formulare deosebit de convingătoare prin limpezimea ei:

«Într-un raport redus la elementarul lucrurilor, este clar că fiecare are o altă formă originară, care se exprimă, de la caz la caz, prin maniera de a picta, prin forma şi culoarea de fiecare dată diferite. Spre sfîrşitul carierei sale Rembrandt ajunge să aplice un procedeu abstractizant, care răpeşte lucrurilor calitatea materială şi le prezintă deseori numai în contururi vagi, după cum este cazul probabil la borul negru aplicat ulterior beretei».

Din analiza stilistică a lui Rosenberg cităm o singură frază, care vorbeşte însă cît tomuri întregi:

«Tabloul s-a schimbat iubitor din 1936».

E o constatare interesantă. «Schimbat izbitor.»

Cum adică? A fost retuşat? Restaurat? Repictat? A fost schimbat atît de izbitor prin cosmetică picturală, încît acest tablou, declarat fără echivoc drept fals de Puyvelde şi Schneider în 1936, a devenit

dintr-odată «autentic»?...

Ar putea fi trecută sub tăcere şi expertiza profesorului Bauch, dacă ea n-ar obliga de-a dreptul la anumite confruntări. În capitolul VIII se poate citi:

«Judecînd după persoana reprezentată, motivele singulare, maniera de a picta şi constatările de ordin tehnic, tabloul este în mod cert opera lui Rembrandt. În ciuda acestor criterii se mai poate pune totuşi întrebarea dacă autorul tabloului n-a fost cumva un elev contemporan al maestrului, care a utilizat aceleaşi motive, o manieră asemănătoare şi aceleaşi materiale de pictură».

Deci: «În mod cert opera lui Rembrandt», în acelaşi timp însă autorul tabloului este poate «un elev al maestrului». Iar în aliniatul următor din nou:

«De aceea ipoteza unui elev trebuie exclusă».

Deci, întîi se admite întrebarea dacă tabloul n-a fost cumva pictat de un elev, apoi este vorba din nou de factura proprie lui Rembrandt iar ipoteza unui elev trebuie exclusă. Dacă trebuie exclusă, cum poate rămîne întrebarea deschisă?

Şi *aşa ceva* contează ca expertiză de autenticitate!

În încheiere aş vrea numai să stabilesc că povestea «Rembrandt»-ului din Stuttgart prezintă două alternative:

a) Tabloul este autentic. În consecinţă a fost scos prin contrabandă din Spania, cu încălcarea legilor spaniole pentru protecţia valorilor artistice naţionale. Ceea ce înseamnă că Landul Baden-Württemberg a cumpărat, prin Galeria sa de Stat din Stuttgart, marfă de contrabandă, în acest context fiind absolut indiferent dacă vînzătorul a fost Speelman în persoană sau dacă acesta a participat la o acţiune de contrabandă efectuată de alţii.

b) Tabloul nu este autentic. În acest caz au fost plătite 3,6 milioane mărci în numerar şi cinci tablouri de valoare comercială necunoscută pentru o bucată de pînză pictată, presupus veche.

Este la latitudinea Galeriei de Stat din Stuttgart să decidă care din cele două alternative îi este mai atrăgătoare.

Tertium non datur.

Două opere postume ale lui Goya în colecţia Institutului Staedel

Colecţiile Staedel de la Frankfurt pe Main posedă un şir de valoroase opere de artă. Cu totul surprinzător, două tablouri înregistrate ca «Goya», «Los horrores de la guerra», trebuie să dea de gîndit. Căci originalele se află, probabil, în renumita colecţie a lui Don Antonio Santa-Maria la Buenos Aires. Fuseseră cumpărate de Ignacio Zuloaga. Posibilitatea de a le compara cu tablourile din Staedel n-a fost din păcate folosită niciodată. Nu se ştie nimic nici despre cercetarea temeinică de laborator a tehnicii picturale.

Din motive de spaţiu mă voi ocupa aici numai de unul din tablouri; ceea ce este valabil şi se poate dovedi pentru acesta poate fi tot atît de valabil şi pentru al doilea tablou.

Examinat la microscop, acest pretins «Goya» pare a fi pictat pe un material care a apărut abia la aproximativ un secol după moartea artistului. Din punct de vedere stilistic, şi amatorul de artă laic îşi poate forma o părere pe baza celor două reproduceri puse faţă-n faţă. Rezultatul devine însă şi mai edificator dacă se iau în consideraţie următoarele fapte:

Colecţia Staedel a achiziţionat ambele picturi pretinse de Goya în anul 1942, de la magazinul de artă münchenez Bohler, plătind 27.000 mărci, adică o sumă corespunzătoare azi cu cca 8.000 DM. Un preţ inexplicabil de scăzut pentru două opere de Goya. Pentru Goya autentice! Iată însă că unul din tablourile incontestabil autentice de la Buenos Aires prezintă pe dos ştampila firmei Böhler din München şi un număr de catalog (395). Întrucît «reşedinţa» tabloului înainte şi după 1911 este cunoscută, el a trebuit să se afle cam în acest an la Böhler în München. (N-am putut afla pînă la

darea la tipar a acestei cărţi dacă şi cel de-al doilea tablou poartă ştampilă şi număr.) În felul acesta a existat cel puţin posibilitatea de a copia tabloul. Probabil chiar de două ori, căci o altă copie se găseşte într-o colecţie spaniolă cunoscută de mine. (Cele două tablouri reproduse la August Meyer în Catalogul raisonné al lui Goya sînt, după cît se pare, fotografii ale uneia din copii.) Tablourile originale sînt pictate pe pînză, copiile probabil pe pînză lipită pe carton.

Colecţionarul spaniol îşi consideră copia tot atît de autentică ca şi Institutul Staedel pe a sa.

Comorile de artă ale lui Chrysler

În toamna anului 1962, National Gallery din Canada a expus la Ottawa cele mai preţioase opere de artă din colecţia Walter P. Chrysler-junior. Erau cu totul 187 piese. Înainte tablourile fuseseră expuse în muzeul particular al lui Chrysler (într-o fostă biserică reconstruită din Provincetown în Massachusetts), atrăgînd un avertisment lipsit de echivoc din partea competentei «Art Dealers Association of America». Dar nici acest avertisment al celei mai mari asociaţii a negustorilor de artă americani n-a împiedicat National Gallery din Canada să prezinte publicului uimit «comorile de artă» ale lui Chrysler, instituţia şi-a pus chiar în joc, fără rezerve, propriul prestigiu. Pe cît se pare, tendinţa unor experţi de artă de a declara în continuare drept opere originale tablouri, chiar după demonstrarea documentată a falsităţii lor, nu este legată de loc şi de ţară. Pontifii artei se vor infailibili.

Ce trebuie să se creadă despre această colecţie o spune TIME-Magazine din 26 octombrie 1962: «Între 60 şi 70 din cele 187 picturi expuse stăteau sub acuzaţia de a fi falsuri — un scandal de asemenea proporţii încît a fost de natură să zdruncine încrederea în piaţa artei, încredere ce stă la temelia ei». Afirmaţii aparent cu

greutate din Catalog s-au dovedit a fi produse ale imaginaţiei. Marii furnizori ai lui Chrysler, anticarii Yotnakparian şi Hartert, departe de a apăra autenticitatea tablourilor vîndute de ei, au declarat: «Noi nu vindem nici un tablou „de cineva”, ci „atribuit cuiva”, acest lucru este cert». Avocatul lui Hartert şi-a caracterizat clientul într-un chip nostim: «Este unul din puţinii comercianţi de artă care n-au nici o pretenţie. El nu garantează nimic».

Un deputat în parlamentul din Ottawa i-a cerut guvernului să intervină cu măsuri, deoarece o instituţie de stat ca National Gallery s-a expus astfel ridicolului. Deşi lucrurile se petreceau la Ottawa şi nu la Brema sau Stuttgart, nu s-a întîmplat nimic.

Directorul Galeriei Naţionale, dr. Charles Comfort, s-a apărat de imputări declarînd: «Sper să atragem mase şi mai mari de vizitatori. Aceasta a fost cea mai bună *publicity* pe care am realizat-o vreodată».

«Războinicii etrusci»

Un mijlocitor roman al Metropolitan Museum of Art din New York a aflat prin 1915 de nişte săpături arheologice secrete lîngă lacul Bassano. A luat legătura cu «cercetătorii» particulari şi, după tratative extrem de îndelungate şi învăluite în mister, a reuşit să asigure pentru MMA cele mai preţioase din obiectele dezgropate. Erau trei «Războinici etrusci» de mărime supranaturală.

La fel cum erau «scoşi cu multă osteneală din pămînt», bucată cu bucată, la fel de îmbucătăţiţi erau expediaţi la New York, cu luarea celor mai stricte măsuri de precauţie. Întrucît era vorba de obiecte de prim rang, care cădeau sub legea protecţiei monumentelor, au trebuit să stea ani de-a rîndul neatinse şi ascunse privirilor publicului.

Încetul cu încetul specialiştii au reuşit să recompună statuile de ceramică. Iar cînd munca grea, nemăsurat de migăloasă fu

terminată, cei trei «Războinici etrusci» se arătară admiratorilor în întreaga lor splendoare. Charles Binn, specialistul principal pentru ceramică precreştină, a stabilit autenticitatea neîndoielnică a materialului din care erau creaţi războinicii. Stilistic au rezistat celor mai severe examene. Li s-a acordat un loc de onoare în galeria specială a MMA, ca «outstanding works of Etruscan Art».

Dar un cunoscător de artă suspicios, dr. Harold Woodbury Parsons, se uita chiorîş la aceste sculpturi. Savantul, în vîrstă de şaptezeci şi opt de ani, plecă la Roma şi întreprinse investigaţii în legătură cu statuile. Într-o bună zi dădu de numele lui Alfredo Fioravanti. Era un olar de artă, — care lipea, întregea, înfrumuseţa pentru anticari — într-un mic atelier de lîngă Roma — ceramici vechi sparte.

Parsons cîştigă încrederea lui Fioravanti. După cîteva luni izbuti să demonstreze temeinicia suspiciunii sale. «Războinicii etrusci» fuseseră «găsiţi» în 1914 de Fioravanti şi complicii săi. Găsiţi în pămîntul greu de comori de artă în care fuseseră îngropaţi cu puţin înainte de falsificatori.

Fioravanti îi prezentă cercetătorului «documentele».

Erau fotografii ale unor sculpturi etrusce autentice.

Şi, culmea ironiei: Fioravanti şi ajutorii săi modelaseră capul «marelui războinic» după o imagine de pe o vază etruscă aflată în posesia venerabilului Metropolitan Museum of Art!

La început, afirmaţiilor lui Parsons nu li s-a dat crezare. Fioravanti, de aceeaşi vîrstă cu savantul, n-a fost crezut capabil de aşa o lucrare. Şi-au închipuit că vrea să-şi dea importanţă. Bătrînul falsificator a repetat însă în oarecare măsură miracolul lui Dossena: dintr-o cutie veche plină cu ceramici «etrusce», pe care le avea întotdeauna la îndemînă pentru reparaţii, a scos degetul mare ce-i lipsea unuia din războinicii etrusci din MMA!

Acum conducătorul muzeului, James Rorimer, a hotărît să elucideze cu toată seriozitatea «cazul războinicilor etrusci falsificaţi». Joseph V. Noble, directorul girant al MMA, şi curatorul

Dietrich von Bothmer au început să strîngă, cu o scrupulozitate exemplară, întregul material accesibil pentru a dovedi falsificarea sculpturilor. În numărul 11, al excelent documentatului periodic «Papers» scos de MMA, ei au publicat apoi antecedentele descoperirii «Războinicilor» şi au dat socoteală asupra întregii escrocherii artistice, realizate cu o desăvîrşire aproape unică. Materialul ştiinţific pe care l-au publicat reprezintă o considerabilă îmbogăţire a cunoştinţelor noastre cu privire la substanţele ceramicilor, atît autentice cît şi false, de stil etrusc. Mai importantă decît «victoria» repurtată împotriva «Războinicilor etrusci», admiraţi timp de trei decenii ca opere de cea mai înaltă clasă a secolelor precreştine, a fost victoria repurtată de conducerea muzeului Metropolitan asupra ei însăşi. Merită un respect fără rezerve şi cea mai sinceră admiraţie ţinuta impecabilă a conducerii, dispusă nu numai să recunoască drept falsuri moderne aceste «comori inestimabile», dar să şi facă absolut totul pentru a dovedi fără echivoc tocmai acest fapt — oricît de dureros să fi fost — cu utilizarea maximă a tuturor metodelor de investigaţie ştiinţifică existente. În timp ce cazurile pretinselor tablouri de Rembrandt sau Menzel arată limpede că la noi (în R.F. a Germaniei, n.tr.), o lucrare o dată declarată «autentică», *trebuie* să rămînă «autentică» cu orice preţ, chiar cu preţul răstălmăcirii şi mistificării, pentru că lipseşte curajul necesar recunoaşterii erorilor şi a incompetenţei — muzeul Metropolitan, una din cele mai strălucite colecţii de artă din lume, a oferit un exemplu, demn de toată stima, de recunoaştere a unei erori şi de restabilire pe această cale a încrederii depline, încredere ce nu poate fi decît subminată în continuare de orice altă atitudine.

Errare humanum est

Un grup de istorici de artă şi conducători de muzee dintre cei mai competenţi se întîlni la începutul anului 1963 în distinsul

Harvard Club din Manhattan. Neaşteptat, oaspeţii se treziră cu încăperile clubului transformate în galerie de pictură. Pe pereţi atîrnau lucrări valoroase.

John P. Coolidge, directorul Muzeului Fogg, adresă experţilor rugămintea de a cerceta o splendidă «Pietà» de Crivelli. Toţi examinară opera de artă, manifestîndu-şi entuziasmul în mod unanim. În acest moment, Coolidge prezentă fotografiile tabloului «fără de cusur», datînd din anii 1907 şi 1909. Acum abia văzură experţii că jumătate din trupul lui Cristos *fusese pictat pe de-a-ntregul din nou.*

Un original de Annibale Carracci din secolul XVI se oferea privirilor alături de o excelentă copie de epocă. Care să fie pictura autentică?

Clou-ul abia urmă însă:

Un Picasso: «Mama şi copilul» — Autentic, fără putinţă de îndoială.

După ce autenticitatea fusese stabilită, apărură oamenii lui Fogg şi demonstrară cum dintr-un Picasso autentic au produs, recurgînd la arta reproducerii tehnice completată de o serioasă intervenţie manuală cu cărbune şi estompă, un nou Picasso «autentic».

Toţi experţii îşi recunoscură eroarea.

VIORI NOBILE — TONURI FALSE

Nu s-ar putea pune pe picior de egalitate falsificarea unei trompete cu falsificarea unei opere de artă. O tobă rămîne şi ea doar o tobă, chiar dacă are ceva autentic sau fals pe ea. Falsificarea instrumentelor muzicale de acest gen rămîne în orice caz în afara consideraţiunilor noastre asupra *operelor de artă* falsificate.

Situaţia se schimbă cînd este vorba de o *vioară*, ca şi de o *harpă,* o *violă* sau un *violoncel,* care pot fi şi opere de artă.

Imitarea instrumentelor de coarde ale marilor maeştri din secolele XVII şi XVIII, care prin înalta lor măiestrie şi-au ridicat meseria la rang de artă, se încadrează perfect în cercetările noastre privind falsurile în artă.

Nici în ceea ce priveşte preţul viorile de maestru nu stau în urma picturilor sau sculpturilor scumpe. Iar şansele unui cîştig foarte mare constituie o serioasă ispită pentru imitatori. Strămoşii viorilor au fost instrumentele de coarde primitive, de pe la sfîrşitul erei preistorice.

Precursorii viorii au fost arcul muzical şi ţitera tubulară. Dezvoltarea instrumentelor de ciupit a început abia în goticul timpuriu cu lăuta, căreia i-a urmat din secolul al XVII-lea chitara în numeroase variante.

O vioară în înţelesul pe care-l dăm noi astăzi acestui nume a fost surdina, apărută pentru prima oară prin 1380, din care s-a dezvoltat viola în mijlocul secolului al XV-lea.

Potrivit cercetătorului Hornbostel, instrumentele cu coarde se împart în «demontabile» şi «nedemontabile». Din prima grupă fac parte chordofoanele simple iar din cea de a doua cele complexe.

Viorile se caracterizează printr-o cutie de rezonanţă strînsă la mijloc, formată din trei piese arcuite — superioară, mijlocie şi inferioară. Cutia de rezonanţă se confecţionează din plăci uşor boltite şi fin prelucrate. Ca material de acoperire serveşte lemnul de

brad iar pentru fund cel de arţar. Legătura o formează benzi înguste de lemn de răşinoase.

Calitatea sunetului depinde de numeroşi factori. Ea este determinată nu numai de calitatea lemnului şi de înmagazinarea sa timp de ani de zile în vederea uscării naturale, ci, în măsură la fel de decisivă, pe lîngă proporţiile sale ideale, şi de modul de prelucrare a materialului. Esenţială este de asemenea forma conferită instrumentului însuşi, orificiilor de rezonanţă, spaţiului interior, căluşului cu două picioare. Între placa de acoperire şi fundul cutiei, sub piciorul căluşului, se află bara de acordaj, care transmite vibraţiile capacului. Popul din interiorul capacului este un important element de construcţie; el serveşte la suprimarea vibraţiilor longitudinale. Crearea unei armonii desăvîrşite între toţi aceşti factori a constituit arta cu totul particulară a marilor constructori de viori. Chiar şi numai fixarea pe cutia de rezonanţă a gîtului cioplit din lemn de arţar şi curbat în jos cerea o siguranţă a meşteşugului hărăzită numai celor aleşi. Un secret aparte reprezenta formarea perfectă, măiestrită a ciocului în volută. Cu nimic mai puţin hotărîtoare era lăcuirea.

Epoca clasică a viorilor de artă este pe veci legată de numele lui Amati, Gagliano, Guarneri del Gesú, Stradivarius, Ruggieri, Jakob Stainer, Andreas Guarnerius, Pressenda, Bergonzi Cappa, Klotz, Ballestrieri şi a încă cîtorva.

Falsificarea viorilor de maestru, ca şi a tuturor celorlalte capodopere de artă, a început din vremuri străvechi. După cum istoria artei este totodată istoria falsurilor ei, istoria construcţiei de viori îmbrăţişează deopotrivă istoria imitatorilor — cu o rezervă însă: cercul amatorilor fiind mai restrîns, şi activitatea falsificatorilor este mai limitată.

În domeniul obiectelor de artă în accepţiunea largă a noţiunii, examenul materialelor după criterii ştiinţifice — devenit de mult o metodă curentă în industrie — a pătruns cu mare întîrziere. Nu sînt

foarte clare motivele care au contribuit la această timiditate față de cercetările exacte. Oricum, pare să nu greşim presupunînd că nu puţine obiecte considerate opere de artă erau cel puţin suspecte, împrejurare care nu era întotdeauna de natură să stimuleze cu tot dinadinsul dorinţa unei elucidări *absolute.*

Comerţul de viori a manifestat şi manifestă o reţinere cu totul deosebită faţă de aplicarea metodelor de investigaţie ale ştiinţelor exacte, deşi acestea permit oricînd, cel puţin în ce priveşte materialul viorilor suspectate, o lămurire exhaustivă. Fireşte, determinarea vîrstei unei viori nu spune încă nimic valabil despre meşter; totuşi stabilirea cu precizie ştiinţifică a provenienţei lemnului viorii din ultimele decenii ale secolului trecut exclude posibilitatea ca instrumentul să-i fie atribuit unui constructor de viori din secolul al XVII-lea, oricît de perfect ar fi izbutit învechirea artificială a viorii.

Viorile de artă au avut din această cauză parte întotdeauna numai de o clasificare după criteriile criticii stilistice după evaluarea tonului, împletită frecvent cu o descriere plină de fantezie a instrumentului. Rareori conţineau atestările rezultatul unui examen ştiinţific al materialului.

Expertizele reprezintă în comerţul de viori un capitol deosebit. Ele se deosebesc considerabil de cele obişnuite în comerţul de artă. Picturile, sculpturile şi celelalte opere de artă sînt supuse de cele mai multe ori judecăţii unor specialişti în materie; experţii de viori sînt în schimb, aproape fără excepţie, negustorii de viori înşişi. Deci, în comerţul de artă despărţirea dintre comerciant şi expert este în cea mai mare măsură asigurată. În comerţul de viori un negustor de viori se pronunţă asupra mărfii celuilalt. Uneori negustorul de viori este chiar propriul său expert.

Or, tocmai în legătură cu viorile de maestru din epoca clasică trebuie luată în consideraţie o situaţie de fapt înrudită cu cea care trebuie avută în vedere şi la picturile marilor maeştri. Căci marii maeştri lutieri conduceau, ca şi marii pictori, ateliere. Elevi,

pastişori, imitatori, copişti şi falsificatori înlăturau, de la început, posibilitatea de a se deosebi fără nici un dubiu originalele de celelalte lucrări.

Copişti de epocă îşi construiau instrumentele, pînă la cele mai mici amănunte, aidoma instrumentelor maeştrilor lor. Ei imitau lacul atît de important pentru ton, urmînd fidel originalele atît în alegerea lemnului cît şi în prelucrarea lor. Foarte probabil că falsificau de pe atunci etichetele maeştrilor şi le lipeau pe imitaţiile lor. Este de înţeles că imitau forma, materialul şi modul de prelucrare, căci aceasta înlesnea desfacerea instrumentelor lor; falsificarea etichetelor trebuie însă să le fie imputată ca o dovadă evidentă a intenţiei de înşelăciune.

Ca şi în cazul falsificării şi contrafacerii picturilor, sculpturilor şi altor opere de artă, şi în domeniul instrumentelor cu coarde imitarea se făcea după metode şi în tehnici felurite.

Există viori de maestru *integral false.* Acestea se recunosc relativ uşor. O altă manieră de falsificare constă în folosirea unor instrumente de valoare redusă spre a le transforma, prin trucuri meşteşugăreşti, în «viori de maestru». Mai există şi azi numeroase instrumente cu coarde din epoca lui Amati şi Stradivarius. Doar pe vremea marilor constructori de viori îşi asamblau instrumentele şi bravi meşteşugari ai construcţiei de viori. Un retuş al formei şi aspectului, aplicarea unei etichete, înnobilarea tonului alături de nişte legende abil scornite asupra provenienţei prefac vioara ce-i drept veche, dar nicidecum de mare valoare, într-o «vioară de maestru».

Un al treilea procedeu utilizează părţi din instrumente vechi autentice, le întregeşte la nevoie şi creează astfel din «oase» (după cum sună expresia tehnică) un Ballestrieri sau Guarneri — după caz. În funcţie de impresia de ansamblu creată de vioara astfel cîrpăcită se alege, la urmă, numele *acelui* maestru de ale cărui trăsături caracteristice se apropie cel mai mult instrumentul. Etichete originale în facsimil pe hîrtie din epoca corespunzătoare

întregesc lucrarea.

«Transformarea» unei viori vechi nevaloroase într-un instrument de maestru este numită de specialişti «promovare».

La acest gen de falsificare motivul decisiv trebuie considerat fără îndoială intenţia de a induce în eroare un amator de achiziţionare. Cîştigul legat de o asemenea operaţie, cîştig ce depăşeşte valoarea reală a obiectului, stă mărturie escrocheriei hrăpăreţe.

Fie-mi permis ca, de dragul obiectivităţii, să relatez aici un caz special, din acelea care se petrec în practică extrem de rar, dar se pot ivi cu adevărat:

Pare a fi cert că, la moartea renumitului Stradivarius, în anul 1737, fiii săi Francesco şi Omobono au găsit în atelier cam nouăzeci de viori pe care maestrul fie că n-a mai apucat să le termine fie că le-a lăsat neterminate din alte motive. Fiii au recuperat cele omise, prevăzînd la sfîrşit instrumentele cu eticheta Antonius Stradivarius. Au luat naştere în acest fel viori care erau şi autentice şi false — o perfectă analogie cu operele unor mari pictori din care numai anumite fragmente se datoresc mîinii maestrului. Deci, prin fiii Stradivarius au ajuns pare-se în comerţ viori Stradivarius parţial autentice, care ar putea fi caracterizate tot atît de bine şi ca parţial false.

Un alt caz:

Colecţionarul italian Luigi Tarisio (pe la 1700) era posesorul nu numai al unei colecţii de excelente instrumente de coarde clasice autentice, ci şi al unui număr de etichete de maestru veritabile. Din cauza unor eşecuri financiare Tarisia s-a dedicat comerţului de viori; el îşi exercita negoţul amestecînd printre viorile sale scumpe instrumente foarte dubioase, pe care le «promova» prin transformări şi prin lipirea unor etichete de maestru autentice.

Încă un exemplu:

Jean Baptiste Vuillaume, probabil cel mai fecund dintre toţi copiştii marilor maeştri, conducea în jurul anului 1820, la Paris, un magazin de instrumente muzicale în care aplica pe numeroase

instrumente îndoielnice, în parte însă şi autentice, etichete care le imitau perfect pe cele originale.

În timp ce comerţul de artă este internaţional în înţelesul cel mai bun al cuvîntului — magazine de antichităţi, case de licitaţie şi firme specializate găsindu-se în marile metropole ca şi în localităţi mai mici — de comerţul cu instrumente muzicale vechi se ocupă numai cîteva firme specializate la Berna, Londra, New York, Stuttgart, Zürich.

Abstracţie făcînd de un număr restrîns de colecţionari, micul cerc de amatori este format în esenţă din muzicieni executanţi. Şi întrucît violoniştilor buni le sînt dragi instrumentele bune şi maeştrii viorii năzuiesc să cînte la viori de maeştri, pentru instrumentele de înaltă calitate se şi plătesc sume foarte mari, la nivelul onorariilor încasate de cei mai celebri virtuozi.

Fireşte, preţul stă în strînsă legătură cu numele maestrului care a construit instrumentul — sau căruia îi este atribuit.

Numele de maeştri revin mereu. De obicei însă numai numele de familie. Se vorbeşte despre «un Amati» şi un «Guarneri» sau «un Guadalfini». Această indicare simplificată a numelui conţine însă multe posibilităţi de eroare, voite şi nevoite.

Numele de familie *Amati* a fost purtat de mai mulţi constructori de viori. Andrea Amati trebuie deosebit de Hieronymus Amati Cremonensis, acesta la rîndu-i de Antonius şi Hieronymus Amati şi toţi la un loc de Girolamo şi Nicola Amati.

Familiei de lutieri Gagliano îi aparţin, în afară de Nicola: Alessandro-Napoli, Ferdinandus, Januarius, Joanes şi Joseph.

Dintre Guadagnini unul se chema Carlo, unul Gaetano, unul Joanes Baptiste şi unul Lorenzo.

Un «Guarneri» poate fi lucrat de Andrea, de Joseph Filius Andrea, de Joseph del Gesu, de Pietro I Mantua sau Pietro II Mantua.

Numele de familie cu omiterea celui de botez poate implica

considerabile diferenţe de calitate şi preţ. După cum s-a mai amintit, în comerţul de viori vechi comercianţii fac şi pe experţii. Ei emit certificate de autenticitate pe baza propriilor lor cunoştinţe sau opinii. Dacă prezintă pentru un instrument expertiza altora, aceasta este de obicei aprecierea unui alt *comerciant.* În cazuri foarte rare va fi vorba de expertiza unui specialist nelegat într-un fel sau altul de comerţul de viori.

Cu excepţia unor «divergenţe de opinii» lichidate fără a fi ajuns «cazuri» — instrumentele în cauză fiind reprimite de vînzători mai mult sau mai puţin benevol — se vorbeşte şi se aude surprinzător de puţin despre falsificarea de viori vechi. Cercul atît de restrîns face posibilă excluderea publicităţii.

În jurul anului 1952 au început să circule zvonuri despre un caz de comerţ de viori necinstit care luase pare-se proporţii însemnate. Cînd, în legătură cu aceasta, ajunse să fie pomenit numele respectatului comerciant de specialitate Henry Werro, comerţul de viori vechi s-a resimţit serios. Presa internaţională s-a ocupat de acest caz, căci firma Henry Werro de la Berna făcea parte din elita breslei negustorilor de viori.

Şase ani întregi de dificile cercetări au trebuit însă să treacă pînă cînd, la mijlocul lunii noiembrie 1958, procesul a putut începe în faţa curţii cu juri din Bern-Mittelland.

Inculparea s-a făcut pentru «înşelăciune profesională, comisă prin vînzarea de instrumente cu coarde vechi» şi, într-un caz, pentru «constrîngere».

Ce importanţă avea procesul intentat lui Werro reiese chiar şi din amploarea spaţiului acordat de «Neue Zürcher Zeitung» dărilor de seamă despre dezbateri. Desfăşurarea acestora a furnizat informaţii de-a dreptul uluitoare cu privire la practicile din comerţul de viori vechi. Lui Henry Werro i s-a pus în sarcină de a fi vîndut 19 viori, 1 violoncel şi 3 arcuşuri «false sau falsificate». Camera de Comerţ a Italiei la Zürich s-a simţit obligată să constituie

o «comisie de experţi pentru verificarea instrumentelor cu coarde vechi»; interesul pronunţat al Italiei în curmarea comerţului cu viori de maeştri false a fost motivat prin aceea că patria clasică a instrumentelor cu coarde ar avea nu numai dreptul dar şi datoria să-şi apere vechii maeştri.

«Asociaţia Constructorilor de Viori Elveţieni» a format de asemenea un «consiliu de experţi».

Specialiştii celor două comisii au examinat o serie de viori care fuseseră vîndute la preţuri de peste 100.000 franci, şi care s-au dovedit acum a fi falsuri.

Obiecţia ridicată de Werro împotriva experţilor a determinat Curtea cu juri de la Berna să numească cinci specialişti cărora le-au revenit, ca comisie, «supraexpertizele».

Care a fost miza în acest proces de mare amploare, în care ambele părţi au angajat serioase forţe ca martori şi specialişti? «Neue Zürcher Zeitung» a explicat-o cititorilor săi cu ajutorul unui exemplu pe cît de simplu pe atît de nimerit. Vinurile ieftine sînt prevăzute cu etichetele unor podgorii nobile — viori dubioase sînt «transformate» în instrumente scumpe prin lipirea de etichete de maestru.

Acuzatul şi apărătorii nu voiau să vadă în aceasta nimic ce ar fi pasibil de pedeapsă. Ei s-au situat pe următoarea poziţie: încă din timpul vieţii marilor constructori de viori, copişti contemporani lor falsificau nepedepsiţi etichetele lor şi-şi înzestrau cu acestea propriile instrumente. Cine procedează azi la fel nu face decît să urmeze un vechi obicei! Dacă examinezi acest argument mai îndeaproape, rezultă, nici mai mult nici mai puţin, că o înşelăciune comisă de vînzător în goană după cîştig ar fi permisă în comerţul de viori vechi, deoarece a devenit un obicei consfinţit printr-o îndelungată cutumă...

Henry Werro s-a calificat temeinic între anii 1910 şi 1914 în atelierul unui constructor de viori recunoscut din localitatea saxonă Markneukirchen. El era deci un specialist. Înşelînd, el o făcea în

consecinţă în deplină cunoştinţă de cauză.

Werro deveni un constructor independent într-un timp surprinzător de scurt, şi nu mai puţin repede ajunse o autoritate, întîi în Elveţia, apoi în Europa, în sfîrşit pe scară internaţională.

Ca preşedinte al «Asociaţiei Constructorilor de Viori Elveţieni», ca expert la «Examenele de meşter constructor de viori din Elveţia», ca membru al «Asociaţiei Internaţionale a Maeştrilor Constructori de Viori», era considerat — alături de «pontiful» viorilor, englezul Phillips-Hill de la Londra şi de venerabilul maestru lutier Hamma de la Stuttgart — un cunoscător şi expert competent al vechilor instrumente cu coarde.

Cu toate acestea se lăsase antrenat în maşinaţiuni care, deşi socotite de unii martori ca obişnuite în branşa respectivă, l-au dus pînă la urmă pe banca acuzării.

O vioară vîndută de Werro pentru 17.000 franci drept un «J. B. Guadagnini original» a fost declarat un fals de către un constructor de viori din Zürich. Werro recumpără instrumentul, se plînse însă într-o scrisoare adresată respectivului de expertiza negativă, pe care o considera o «atitudine necolegială». Spre a se reabilita, îl rugă pe prietenul său Fridolin Hamma, reputatul negustor de viori din Stuttgart (autor al lucrării «Capodopere ale artei construcţiei de viori din Italia», apărută în 1933), să-i ateste autenticitatea viorii, pe baza a două fotografii ale instrumentului controversat, care ar fi trecut chipurile în timpul războiului prin mîinile lui Hamma. Toate amănuntele ar putea fi deduse, îi scrise lui Hamma, din fotografii şi din datele privind dimensiunile instrumentului.

Colegul din Stuttgart îi trimise expertiza pozitivă solicitată.

O expertiză într-un domeniu atît de complicat nu poate fi însă dată cu temei pe baza unor fotografii. La obiecţia făcută în acest sens de tribunal, Fridolin Hamma declară că instrumentul incriminat fusese «văzut de el cam cu patru sau cinci săptămîni înaintea primirii fotografiilor». Chiar dacă acest interval ar fi fost

lărgit la şase luni, examinarea viorii de către Hamma ar fi fost — după cum s-a stabilit în instanţă — exclusă. Căci obiectul disputat se afla în păstrare la data indicată la «Casa de economii şi credit Berna».

Vechiul principiu comercial, potrivit căruia adevăratul cîştig depinde de cumpărătură, a fost extins de Werro asupra vînzării. Cîştigurile sale mari se datorau preţului de cumpărare cît mai scăzut posibil şi preţului de vînzare cît mai ridicat posibil.

Cînd i s-a oferit la un moment dat un pretins Stradivari, refuză achiziţia cu cuvintele că nu se poate «entuziasma pentru această epavă». Cedînd insistenţelor ofertantului, cumpără pînă la urmă vioara, căci ea devenise — după propriile sale cuvinte — «pînă la urmă ridicol de ieftină».

«Epava» procurată «ridicol de ieftin» a vîndut-o apoi pentru 100.000 franci, dînd şi un certificat de autenticitate în care se afirmă că n-ar fi vorba pur şi simplu de un «Stradivari original», ci de un «instrument excelent de cel mai ales tip, de chintesenţa frumosului imaginabil, superb în concepţie şi construcţie, de cel mai fericit exemplar ieşit din mîinile maestrului».

Un instrument provenit, după aprecierea experţilor, «dintr-un atelier francez», a fost vîndut de Werro pentru 16.000 franci ca «violoncel al marelui maestru J. F. Pressenda». Cumpărătorul escrocat ameninţă cu darea în judecată. Werro îşi luă înapoi violoncelul pe care-l cumpărase cu 3.000 franci, ca un «violoncel Pacharel», de la un profesor de muzică de la Basel.

Werro declară în apărarea sa că nu s-a înşelat la vînzare, cînd a numit instrumentul «violoncel autentic de Pressenda», ci la cumpărare, cînd i-a atribuit în mod eronat instrumentul lui Pacharel.

Acestei versiuni îi stătea împotrivă relatarea unui constructor de viori care lucra la Werro şi care cunoscuse violoncelul Pressenda autentic pe cînd mai era un «Pacharel autentic», înzestrat cu eticheta

acestui constructor de violoncele. Cînd i s-a dat să curețe «violoncelul Pressenda autentic», l-a recunoscut pe fostul «Pacharel autentic». Werro, căruia i-a atras atenţia asupra reetichetării, i-a cerut «să uite numele de Pacharel».

La întrebarea procurorului, acest martor — după propria-i depoziţie prieten cu acuzatul — a trebuit să recunoască că Werro posedase «o casetă cu etichetele multor maeştri vechi».

Drept un caz caracteristic pentru modul în care se manipula cu etichetele a fost pomenit cel al unui «Jakob Stainer», care avea o etichetă în care era indicat ca an al construcţiei «A.D. 1626».

În anul 1626 vestitul constructor de viori Jakob Stainer avea cu totul cinci anişori!

Un muzicant de orchestră din Berna avea o vioară Cappa pe care o cumpărase cu 6.000 franci. După un timp instrumentul nu mai corespunde aşteptărilor. Violonistul îl vizită pe Henry Werro şi-şi schimbă Cappa pe un Ballestrieri. Se părea că schimbul îi este dezagreabil lui Werro, căci aprecia vioara Cappa — după cum spunea — drept un instrument nereuşit, «bun doar să-şi găsească un modest adăpost undeva într-o vitrină».

Cu cîteva luni mai tîrziu Werro vîndu acest «Cappa nereuşit» drept un «Guarnerius autentic», nu înainte de a fi înlocuit eticheta «Ifredus Cappa Fecit Salutis 1694» prin eticheta-facsimil a lui Guarnerius. Pentru nereuşitul instrument obţinu foarte convenabilul preţ de 22.000 franci.

O vioară probabil anonimă, cumpărată cu 3.371 franci, a vîndut-o pentru 20.000 franci declarînd-o «Vioară autentică a maestrului Jakob Stainer, 1621-1683».

Un instrument promovat la rangul de «Capodoperă a lui Guadagnini» i-a adus 30.000 franci. Eticheta purta indicaţia: «Fecit 1783». Conform expertizei «Comisiei de experţi al Camerei de

Comerţ italiene din Zürich» ca şi celei a experţilor legali şi supra-expertizei acest «Guadagnini, fecit 1783» s-a putut naşte abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Valoarea sa era în jur de 2.500 franci.

Werro îi vîndu unui muzician un «Stradivari original» cu certificat de autenticitate, în care instrumentul era numit «operă originală a lui Antonius Stradivarius, Cremona, 1703». Eticheta lipită în interior glăsuia: «ANTONIUS STRADIVARIUS CREMONENSIS FACIEBAT ANNO 1703».

Cumpărătorul, care a plătit pentru vioară 75.000 franci, a auzit întîmplător că instrumentul ar fi dubios. Cercetarea întreprinsă a adus la lumină, sub eticheta lui Stradivarius, încă una, care purta numele unui constructor de viori mai puţin preţuit, dintr-o epocă mai tîrzie. *Ambele* etichete fuseseră tipărite pe hîrtie mai nouă şi prevăzute cu «pete de vechime», obţinute cu permanganat de potasiu.

Un instrument vîndut şi atestat de Werro cu eticheta «Ruggiero Faciebat 1697» a fost declarat de experţi «promovat». Eticheta de maestru era făcută din hîrtie de pastă de lemn, care a început să fie produsă abia după 1850.

Textul de pe etichetă suna: «...detto il pe*r* Cremona 1697» în loc de «... detto al...». Această *greşeală* grosolană făcu să se presupună că eticheta a fost falsificată în afara Italiei, întrucît în această ţară se putea conta pe un text corect din punct de vedere al limbii.

În decursul procesului, primul plan fu ocupat tot mai mult de problema expertizelor în comerţul de viori vechi. Spre stupefacţia tribunalului şi a auditoriului, Werro însuşi a furnizat exemplul cel mai eclatant spre ilustrarea gradului de nesiguranţă a terenului pe care stă întregul eşafodaj al expertizelor:

A solicitat printr-o terţă persoană «Comisiei de experţi al Asociaţiei Constructorilor de Viori din Elveţia» expertizarea unei

viori. Expertiza suna astfel: vioara prezentată este un instrument, «construit în jur de 1800 de Giovanni Gagliano».

în realitate, instrumentul atestat fusese confecţionat în anul 1927 la Markneukirchen!

Punctul culminant al ruşinosului proces l-a constituit indiscutabil apariţia septuagenarului Albert Phillips-Hill, comerciant şi expert, proprietar unic al firmei comerciale veche de peste o sută de ani «W. E. Hill and Sons, London», considerat «marele, bătrînul personaj» al comerţului de viori. Sala de judecată a semănat cu acest prilej cu un magazin de viori. Fusese expusă o valoroasă colecţie de viori vechi, alături de altele despre care se pretindea că ar fi vechi.

Albert Phillips-Hill a declarat în instanţă că acuzatul Henry Werro este un «constructor, comerciant şi expert de viori de prim rang, care se bucură în întregul sector de specialitate de renumele unui specialist strălucit».

Întrebat cu privire la o vioară Ruggieri, Hill răspunse precaut că aceasta are unele însemne ale instrumentelor maestrului numit.

Recunoscu drept operă a maestrului o vioară «Stradivarius 1716», vîndută de Werro pentru 120.000 franci făcînd însă o rezervă: capacul ar putea proveni dintr-o perioadă mai tîrzie.

Vioara litigioasă, declarată de supra-experţi «cu certitudine falsă», pe care Werro o vînduse pentru 80.000 franci ca «instrument al maestrului Carlo Bergonzi», Hill a atestat-o drept «operă originală a maestrului din anul 1732». Mai tîrziu a admis că precizarea unui an *anume* de construcţie se poate face mai bine pe baza unei etichete originale.

Instrumentul considerat de comisia de experţi ca fiind «neîndoios fals, declarat pe nedrept vioară Guarneri din anul 1690» a fost calificat de Hill, «un Guarneri tipic, autentic».

Solicitat de preşedintele tribunalului să dea informaţii asupra unui şir de practici ciudate în comerţul cu viori vechi, Hill

recunoscu ca ceva ce se-nţelege de la sine că starea unei viori îşi găseşte expresia în preţul ei. Vînzătorul nu este deloc obligat să atragă atenţia clientului asupra lipsurilor unui instrument, aceasta necorespunzînd de altfel nici obiceiurilor încetăţenite în comerţ. La rigoare, pentru instrumentele reparate, se foloseşte cel mult perifrază: «vioara a fost adusă în starea sa actuală». Cu privire la sistemul de etichetare Hill declară: «Etichetele autentice sînt menţionate categoric ca atare în atestări, pentru cele false se face doar menţiunea că în instrument se află o etichetă». Apoi încheie: «Nu este sarcina comerciantului să-l facă atent pe cumpărător asupra unor deosebiri atît de subtile».

Întrebat în mod insistent, Hill binevoi a recunoaşte că în cazurile în care o vioară prezintă o etichetă nepotrivită după părerea sa, o înlocuieşte chiar el cu o etichetă potrivită după părerea sa! El însuşi a vîndut multe viori fără etichetă; recunoscu însă, răspunzînd unei întrebări directe, că instrumentelor de maeştri li se aplică *întotdeauna* etichete.

Invitat ca martor al apărării, a apărut la bară «cel mai mare comerciant de viori al Americii», sexagenarul Emil Herrmann.

Din motive a căror importanţă s-a putut cunoaşte abia mai tîrziu, preşedintele insistă în mod neobişnuit, adresîndu-i-se, asupra urmărilor grave ale unei mărturii false.

Avocatul unui reclamant secundar îl întrebă pe Herrmann despre o vioară veche care se află în posesia sa şi care are o importanţă considerabilă pentru proces. Martorul răspunse că instrumentul în chestiune se află în America.

Audierea fu întreruptă la cererea unui alt reclamant secundar şi instanţa decise ca Herrmann să fie audiat nu ca martor ci ca specialist.

În calitatea sa de expert i se puse din nou întrebarea privitoare la acea vioară, despre care un avocat al reclamantului secundar afirma că s-ar afla în Elveţia. După unele ezitări Herrmann spuse că

instrumentul a fost vîndut cu trei ani în urmă unui client din Germania, unde el a şi văzut-o în urmă cu numai cîteva zile într-un castel din apropierea oraşului Köln. La insistenţe repetate Herrmann admise că vioara «s-ar putea afla eventual în Elveţia».

Preşedintele dispuse să i se citească depoziţia sa precedentă ca martor, care contrazicea cras depoziţia sa ca specialist; drept răspuns, Herrmann calificǎ protocolul, fără multă vorbă, drept «invenţie a grefierului».

«Cel mai mare comerciant de viori din America» fu deferit judecătorului de instrucţie de la Berna pentru «mărturie mincinoasă». Prin aceasta intenţia lui Emil Herrmann, manifestată sus şi tare pe coridoarele tribunalului, de a expertiza ca autentice toate viorile vîndute de Werro, a fost anihilată, cel puţin pentru procesul în curs.

După acest incident, părerile experţilor judiciari şi ale specialistului principal Hill de la Londra se înfruntară fără milă.

Chiar de la începutul noului său interogatoriu, Hill contrazise expertiza supra-comisiei cu privire la transformarea unui «Cappa» într-un «Guarneri». Exprimă acum o părere diametral opusă uneia din depoziţiile sale anterioare, cum că nu-şi aduce aminte să fi văzut vreodată acest Cappa, afirmînd: «Vioara în chestiune este neîndoios un Cappa autentic, prezentînd toate caracteristicile tipice instrumentelor create de acest constructor de viori».

O ciocnire şi mai violentă a pricinuit pretinsul «Carlo Bergonzi». Supraexpertiza a dovedit, după părerea sa incontestabilă, că lacul acestei viori, înzestrată la timpul său de Hill cu etichetă de autenticitate şi vîndută de Werro pentru 80.000 franci, prezenta indiciile învechirii artificiale cu colorant negru, că forma «F» a orificiilor fusese «corectată» prin chituire iar fundul viorii era lucrat neglijent, superficial, aşa cum nu i se putea întîmpla nicidecum lui Carlo Bergonzi, cunoscut pentru meticulozitatea sa. Instrumentul trebuia declarat fals. Valoarea sa reală se ridica cel mult la a

douăzecea parte a sumei de 80.000 franci.

În ciuda acestei expertize întemeiate pe dovezi empirice, Hill continuă să califice instrumentul ca o capodoperă tipică a lui Carlo Bergonzi; adăugă apoi că «este dispus în orice moment să cumpere vioara cu 4.000 *£*». Făcut atent de şeful grupei de experţi asupra greşelilor de execuţie a viorii, vizibile cu ochiul liber, Hill ocoli un răspuns direct făcînd observaţia că «despre asemenea lucruri s-ar putea discuta zile de-a rîndul, instrumentul fiind, în ciuda tuturor obiecţiilor, o vioară Bergonzi sută la sută».

În acest proces_expertizele specialiştilor erau de importanţă decisivă. Întrucît expertizele de critică stilistică se contraziceau, vădind şi prin aceasta lipsa lor de seriozitate, dr. Max Frei-Sulzer, şeful Serviciului ştiinţific al poliţiei oraşului Zürich, a făcut o magistrală demonstraţie a metodelor moderne de laborator folosite pentru deosebirea instrumentelor autentice de cele false.

Un indiciu esenţial de recunoaştere a obîrşiei vechi este lacul; formulele după care acesta a fost preparat au rămas un secret nedezlegat pînă-n zilele noastre. Analiza ştiinţifică a lacului, a straturilor suprapuse şi a profilului permite deosebirea instrumentelor vechi autentice de cele noi şi în cazul în care acestea din urmă sînt imitaţii realizate cu cea mai mare scrupulozitate.

Dar, în pofida faptului că prin analize ştiinţifice se poate stabili precis dacă lacul şi lemnul sînt vechi sau noi, unii experţi judiciari au lăsat această posibilitate nefolosită şi au expertizat o vioară construită în 1927 drept un instrument din anul 1800!

Toate încercările de a sesiza şi evalua sonoritatea unui instrument cu ajutorul mijloacelor tehnice, sînt sortite eşecului.

Fotografii la lampa de cuarţ, prezenţa în material a unor substanţe care fie că nu existau încă în epoca de aur a artei construcţiei de viori, fie că nu erau încă folosite în mod curent, cum ar fi permanganatul de potasiu, pe care falsificatorii le utilizează la

învechirea instrumentelor şi etichetelor mai noi, furnizează informaţii mai demne de încredere.

Ultima concluzie a modului de examinare combinat stilistic şi empiric este, în majoritatea cazurilor, îndoiala. Dacă examenul de laborator nu dă un rezultat negativ, în sensul că materialul de lucru sau lacul sau ambele se dovedesc a fi «noi», atunci răspunderea îi revine expertizei specialistului în construcţia de viori. Procesul de la Berna a arătat că în branşa construcţiei de viori noţiunea de răspundere este de o elasticitate ce întrece orice măsură.

Pentru expertiza stilistică şi vizuală a unui instrument, cea mai sigură este *metoda comparativă.*

Tribunalul îi puse preşedintelui experţilor judiciari întrebarea, dacă această metodă vădit bună şi-a găsit aplicarea în cazul violoncelului Pressenda. Răspunsul a constituit o mărturisire uluitoare: nici unul din cei cinci experţi judiciari nu văzuse vreodată un violoncel Pressenda de o autenticitate indiscutabilă. Experţilor le-au slujit drept material de comparaţie viori şi viole Pressenda presupuse autentice, ceea ce a redus considerabil în ochii instanţei temeinicia expertizelor obţinute pe calea «comparaţiei».

Spre a diminua încă mai mult valoarea expertizelor comparative şi stilistice, apărarea întrebă: pe ce îşi sprijineau specialiştii tribunalului părerea că viorile folosite de ei ca material comparativ în cazul altor instrumente contestate sînt neapărat autentice.

Răspunsul preşedintelui experţilor judiciari a fost pur şi simplu dezarmant: convingerea privind autenticitatea instrumentelor pentru comparaţie se baza pe atestatele de autenticitate ale firmelor W. E. Hill and Sons, London şi Emil Herrmann, Washington!

La o întrebare următoare, recunoscu că dăduse ochii cu instrumentele originale, comparate doar din aducere aminte, în parte în magazinul lui Henry Werro.

Acest fapt în sine a fost suficient ca autenticitatea instrumentelor de comparaţie să devină îndoielnică. Instanţa fu împinsă tot mai

mult exclusiv pe terenul complexului de probleme penale cuprinzînd delictele de înşelăciune. Întrucît însă s-a făcut de repetate ori şi din mai multe părţi afirmaţia că ar fi vorba de practici uzuale în branşa respectivă şi că şi alte firme de prima categorie ar fi mereu obligate să reprimească viori de maestru pentru că li se contestă autenticitatea, tribunalul îi ceru respectatului magazin de instrumente vechi Hug din Zürich să-l informeze dacă a primit vreodată înapoi viori de maestru. Firma îi comunică tribunalului foarte laconic că «în ultimii cinci ani a recumpărat nouă instrumente cu coarde în valoare de 99.400 franci, fără să fi acordat vreo despăgubire!»

După peste trei săptămîni de dezbateri, procesul viorilor de la Berna se apropia de sfîrşit. Întrucît 14 cazuri fuseseră eliminate încă în cursul anchetei preliminare, din care două în urma trecerii timpului de prescriere, rechizitoriul procurorului ceru ca Henry Werro să fie socotit vinovat în 18 cazuri şi să fie condamnat la doi ani temniţă grea, 5.000 franci amendă şi interdicţie civică pe timp de trei ani.

Reprezentantul reclamantului secundar pledă pentru condamnare pentru înşelăciune profesională, tentativă de constrîngere şi eventual, falsificare de documente. El se referi la amestecul inadmisibil pe care l-au încercat unii constructori de viori germani în favoarea lui Werro. Şi un cunoscut negustor de viori de la Paris ar fi declarat că «se va face totul pentru salvarea lui Werro». Apărarea a susţinut din nou în pledoaria sa că utilizarea etichetelor false ar fi o practică curentă în acest negoţ. Cine nu este colecţionar nu cumpără o vioară de dragul etichetei ci pentru frumuseţea tonului ei. Iar pe deasupra, după cum a demonstrat-o şi procesul, metodele de cercetare ale experţilor sînt lipsite de seriozitate. El a cerut achitarea pe toată linia şi despăgubirea parţială de către stat; reclamanţii secundari urmau să fie condamnaţi să plătească despăgubiri.

Sentinţa fu pronunţată peste patru zile de deliberare secretă: achitat în 20 de cazuri de acuzaţia de înşelăciune profesională, găsit vinovat în 2 cazuri, de înşelăciune repetată, în 12 cazuri de falsificare de documente (utilizarea de etichete false) şi într-un caz de constrîngere, Henry Werro a fost condamnat la un an închisoare (cu suspendarea executării pedepsei pe o perioadă de 4 ani) şi la 5.000 franci amendă. În 2 cazuri a fost obligat să reprimească viorile înapoind preţul de cumpărare şi dobînzile aferente, ca şi cheltuielile de judecată ale părţilor respective. Cheltuielile de judecată ale acestui proces foarte scump au căzut în proporţie de trei sferturi în sarcina acuzatului, un sfert fiind suportat de stat. Sentinţa a rămas definitivă.

Pentru comerţul de viori a fost foarte importantă precizarea tribunalului că *etichetele de viori sînt documente.* Tribunalul a apreciat că înşelăciunea este dovedită în numai două cazuri — al violoncelului Pressenda/Pacharel şi al viorii Cappa/Guarnerius — şi-i impută lui Henry Werro sete de cîştig şi o ţinută morală reprobabilă.

În acest proces, un rol important, dar discret, a fost jucat de Giovanni Iviglia, expert în viori, director la «Camera di Commercio Italiana per la Svizzera», Zürich. Iviglia, care a rămas «între culise», evaluează numărul falselor viori de maestru puse în circulaţie la două mii. Cartea sa «Cremona aşa cum n-ar trebui să fie» merită a fi citită.

Printre aceste două mii de viori, dintre care unele au obţinut sume depăşind 100.000 franci elveţieni, cel mult patruzeci erau piese italiene vechi, autentice.

Ceea ce infirmă părerea că pictura şi sculptura ar bate recordul în domeniul falsurilor.

Pe cît ar fi de imposibil să treci în revistă operele de artă ale tuturor timpurilor şi tuturor popoarelor, tot atît de imposibilă ar fi

şi prezentarea tuturor falsurilor. Selecţia care urmează a fost făcută după criteriul realei importanţe a falsului respectiv din punctul de vedere al istoriei artelor sau ţinînd seama de caracterul deosebit de pitoresc al circumstanţelor însoţitoare.

Pe vremea împăratului Nero, sculptorul Zenodorus crea falsuri după operele maestrului grec Calamis, al cărui cal de pe frontonul Parthenonului a fost numit de Goethe «calul originar». Acest cuvînt este probabil un plagiat, căci pare a i se datora istoricului de artă Johann Heinrich Meyer, pe care Goethe l-a luat la Weimar ca director de muzeu.

Apelles, care în secolul IV înaintea erei noastre făcuse portretul lui Alexandru cel Mare pentru templul Dianei de la Efes, îl sprijinea pe pictorul Protogenes semnînd tablouri create de tînărul artist, pentru a-l crea acestuia venituri mai mari.

Phidias, marele maestru al şcolii atice, creatorul «Athenei din Parthenon» şi al lui «Zeus din Olympia», a semnat o sculptură a elevului său preferat Agorakritos, ca să-i uşureze tînărului sculptor vînzarea operei sale.

Arhimede a pus în aplicare teoria sa despre corpurile scufundate în apă, pentru ca, aflînd greutatea specifică a coroanei regelui Hieron II al Siracuzei, să dovedească monarhului că fusese înşelat de un falsificator.

Lucius Aenneus Seneca, poetul roman originar din Corduba, a menţionat numeroasele ateliere în care, încă pe vremea lui Cristos, se produceau pietre preţioase false.

În secolul I e.n. Phaedrus scria — în versuri — despre opere de

artă false, care trebuiau să satisfacă, pe vremea împăratului August, pasiunea pentru «antichităţi».

Marc Anton Michiel, unul din cei mai mari cunoscători de artă din secolul XVI, a găsit în colecţia veneţiană a lui Francesco Zio o cupă de porfir lucrată de Mario da Pescia în stil antic. Gravorul, care-şi desfăşura activitatea la Florenţa, îşi învechise imitaţia prin îngropare, spărgînd puţin cupa în decursul acestei operaţii; spărtura a acoperit-o mai apoi cu o bandă ornamentală.

Jan Stephan van Calcar lucra încă din 1536 la Tiţian. Gravurile sale în lemn ilustrînd «Anatomia lui Vesalius» i-au fost atribuite uneori maestrului însuşi, deoarece Calcar picta în aşa măsură în maniera acestuia, încît se năşteau «tablouri Tiţian de Calcar».

Giacomo della Porta (1539-1604) imita sculpturi antice în marmoră, care au ajuns, în calitate de lucrări autentice, în colecţii de prim rang. Marele cronicar Vasari scrie că Giacomo «n-a fost întrecut de nici un alt imitator».

Picturi originale ale lui van Dyck, replici, repetări parţiale, preparaţii şi fundaluri pictate de mînă proprie şi de alţii, de elevii săi de atelier şi de alţi contemporani fac ca la acest maestru graniţele dintre autentic, semiautentic, semi-fals şi fals să fie atît de estompate, încît numărul imitaţiilor «autentice» şi «false» nu poate fi determinat. Tablouri ale epigonului său Pieter Lely au găsit un bun plasament ca «tablouri originale van Dyck» în Europa şi SUA, îndeosebi în secolul XIX.

În anul 1603 ducele de Alantua îi dăruieşte ducelui de Lerma, ca semn de prietenie, cîteva copii de mare valoare ale unor capodopere contemporane. Îi însărcină cu predarea pe ambasadorul său Annibale Iberti şi pe pictorul Peter Paul Rubens.

Tablourile, neambalate destul de ermetic, au sosit avariate la Madrid. Rubens a îndepărtat toate defectele, două tablouri le-a pictat din nou. Multe din aceste copii au fost considerate mai apoi drept opere autentice.

Annibale Iberti îi raportă domnului şi stăpînului său că ducele de Lerma l-a pus pe pictorul său de curte Carduccio să examineze tablourile şi acesta le-a găsit pe toate excelente. Însoţitorul diplomatic al lui Rubens n-a ascuns că ei fuseseră informaţi la timp util asupra însărcinării primite de Carduccio, astfel încît s-au putut «îngriji» ca aprecierea lui Carduccio să corespundă bucuriei resimţite de ducele de Lerma la primirea cadoului.

După moartea tatălui său, Hans Hieronymus Imhoff se găsi în mari greutăţi financiare. El dădu la evaluat pictorului Abraham Bloemaert tot ce-i mai rămăsese din moştenirea părintească. În 1633 el mulţumi lui Dumnezeu că totul a fost vîndut foarte bine, chiar dacă a fost mai mult decît îndoielnic că toate operele de Dürer, înstrăinate, fuseseră pictate de acesta însuşi.

Acelaşi Hans Hieronymus Imhoff nota că a vîndut pentru 50 taleri o Maica Domnului pictată pe lemn pe care tatăl său pusese să se înscrie semnătura lui Dürer. O pictură pe pergament, pe care a vîndut-o pentru 40 taleri, purta de asemenea semnul lui Dürer, fusese însă pictată probabil de Hans Hoffmann.

În renumita colecţie a contelui Schönborn s-a strecurat o lucrare în mezzotinto semnată cu numele lui Giorgione, 1658, falsificată de Pietro della Vecchia: «Soldat cu sabia scoasă din teacă». Replici ale acesteia au apărut şi în multe alte locuri, una fiind primită chiar în galeriile de la Dresda.

În inventarul întocmit în anul 1659 al comorilor de artă ale lui Carol I au fost înscrise drept autentice cel puţin 15 lucrări de Dürer

— false. Printre acestea se număra şi «Încoronarea Fecioarei», cu semnătura acoperită a lui Kulmbach şi cu monograma, pronunţat scoasă în relief, a lui Dürer.

La mijlocul secolului XVII, Pietro della Vecchia picta la Veneţia în stilul lui Giorgione, al lui Tiţian şi al altor mari maeştri. Sandrart mărturiseşte în «Accademia» sa că a fost şi el indus în eroare la început de o lucrare a lui Pietro.

Luca Giordano (1632-1705) şi-a vîndut tabloul «Cristos vindecă pe infirmi» ca pe o operă autentică a lui Dürer. Colecţionarul care a cumpărat acest «Dürer» de la un negustor a început să se îndoiască de autenticitatea sa. Ca expert a fost consultat... Luca Giordano. S-a ajuns la proces, iar Luca le-a arătat, mîndru, judecătorilor semnătura sa ascunsă pe pretinsul «Dürer». Sentinţa a fost solomonică: acuzatul a fost achitat, deoarece, opină tribunalul, nu-l poţi pedepsi pe Luca Giordano pentru faptul că pictează tot atît de bine ca Dürer.

Sebastien Bourdon (1616-1671) şi Jean Michelin (1623-1696) lucrau la Paris cu mult succes ca imitatori al maeştrilor italieni. O «Madonă» semnată «Annibale Carracci» a fost vîndută de bancherul Jabach pentru 1.500 pfunzi. Era un fals de mîna lui Sebastien Bourdon.

Louis Henry Loménie, conte de Brienne, unul din cei mai mari colecţionari din secolul XVII, considera lucrările falsificatorilor atît de interesante, încît notă în însemnările sale: «L-am pus pe Forest să facă pentru 100 pfunzi o copie după mica mea Hagar de Mola şi am vîndut-o pentru 400 pfunzi lui Michelin, ca operă originală a lui Mola».

Faptul că pictorul de Hooch era mai apreciat de contemporani decît Vermeer a dus la situaţia că una din lucrările acestuia din urmă, «Pictorul în atelierul său», a fost prevăzută cu semnătura

falsă a lui Pieter de Hooch, cu care a şi intrat în colecţia contelui Czemin şi de acolo, *fără* această semnătură, în Muzeul de Istoria Artelor de la Viena.

Consiliul municipal din Nürnberg i-a acordat, la sfîrşitul secolului XVII, unui pictor permisiunea de a copia «Autoportretul» pictat pe lemn al lui Dürer, una din cele mai importante comori de artă ale primăriei. Ca măsură de prevedere, lucrării originale i se aplică, pe dos, o ştampilă. Cu toate acestea, la primărie s-a înapoiat numai copia, excelent reuşită. Copistul a tăiat placa de lemn pe toată lungimea sa cu fierăstrăul şi şi-a montat copia pe partea inferioară, ştampilată. Tabloul original l-a vîndut la München.

În secolul XVII falsurile au devenit în aşa măsură «de domeniu public», încît Johann Adam Andreas, principe de Liechtenstein, şi-a prevăzut fiecare tablou din colecţie cu o ştampilă de siguranţă specială.

El a împiedicat în felul acesta ca preţioasele opere să fie schimbate cu copii în cursul unui transport plănuit, copii ce fuseseră deja comandate unor falsificatori dibaci de către bancherul său însărcinat cu expedierea tablourilor.

Manufactura de porţelan Meissen a început să producă în 1720 porţelanuri «chinezeşti». Falsurile erau prevăzute cu însemne de autenticitate chinezeşti, pe lîngă care erau utilizate şi semnele proprii ale manufacturii din Meissen, stilizate în manieră chinezească.

Holbein a pictat în jurul anului 1521, pentru primarul Jakob Meyer al Basel-ului, o imagine a Fecioarei, de mărime mijlocie, cunoscută ca «Madona cu primarul Meyer». Tabloul a fost cumpărat de Le Blond la Amsterdam pe la mijlocul secolului XVII şi a ajuns în 1822, ca un dar al prinţului Wilhelm al Prusiei, la fiica

acestuia, soţia Marelui Duce de Hessa la Darmstadt, unde se mai află şi azi în fostul palat ducal. Dar încă în 1690 o a doua variantă, identică, a acestei opere a fost amanetată la Veneţia pentru garantarea unui împrumut şi achiziţionată mai tîrziu, în 1713, prin Algarotti, pentru Muzeul Regal, din Dresda. Multă vreme a durat disputa, care dintre cele două galerii posedă originalul şi care copia sau replica de atelier. Cercetări amănunţite de tehnică picturală şi stilistică au ajuns la concluzia că originalul ar fi tabloul din Darmstadt; cel din Dresda este considerat în momentul de faţă o copie magistrală de la începutul secolului XVII.

În anul 1744, un ţăran din satul Cortona din provincia italiană Arezzo, o fostă aşezare etruscă, a găsit o sculptură antică. Ea mai purta urme ale rocii şi ale pămîntului în care stătuse poate două milenii. Săpînd mai departe, norocosul ţăran a mai dat peste alte bronzuri etrusce. Toate au intrat, cu mijloace publice, în dotarea instituţiei «Accademia Etrusca», înfiinţată în 1726.

Istorici de artă au stabilit la sfîrşitul secolului XIX că este vorba de falsuri în stil antic executate la sfîrşitul evului mediu. În orice caz, Cortona, locul de naştere al lui Luca Signorelli, posedă şi opere de artă etrusce autentice, de altă provenienţă.

În Viena secolului XVIII monezile de aramă nu erau considerate demne a fi folosite la curte. Colecţiile imperiale turnau în argint monezile de aramă, falsurile fiind astfel expuse drept originale.

În anul 1797 comerciantul Jendwine a depus plîngere împotriva negustorului Slade «în scopul obţinerii unei sume ca despăgubire pentru pagubele suferite de reclamant prin aceea că vînzătorul i-a vîndut tablouri, imitaţii după Claude Lorrain şi Teniers». După Barnett Hollander, acesta pare a fi primul proces pentru falsificare de opere de artă dezbătut în faţa unui tribunal englez Judecătorul Lord Kenyon a declarat că «este imposibil să dai într-un asemenea

caz garanţii în ce priveşte autenticitatea unor tablouri al căror pictori au activat în timpuri de mult apuse, neexistînd nici un mijloc de a urmări retroactiv provenienţa, iar aprecierea este întotdeauna o chestiune de opinii». A hotărî «cine a pictat tabloul revine nu afirmaţiilor de catalog ci judecăţii cumpărătorului». Un verdict solomonian!

Bertel Thorvaldsen, născut la Copenhaga, pe la 1770, ca fiu al unui sculptor de ornamente pentru prove de corăbii, a lucrat începînd din 1797 la Roma. Thorvaldsen conta drept un excelent restaurator de sculpturi antice defecte. Punea capete şi membre lipsă la torsuri, la capete adăuga busturi. El însuşi spunea că n-a reţinut ce anume din aceste lucrări îi aparţine şi ce este antic, «şi nici eu însumi nu le mai pot deosebi».

J. H. Wilhelm Tischbein, al cărui tablou renumit «Goethe în Campagna» se află la Institutul de Artă Staedel din Frankfurt pe Main, a recunoscut într-o pornire momentană de mîndrie că poate grava atît de bine în maniera lui Rembrandt încît aceste lucrări ale sale ar putea fi considerate originale ale olandezului. Pictorul german mai relatează că Philips Wouwerman (1619-1668), probabil un elev al lui P. van Laers, picta cu multă plăcere tablouri în maniera lui Rembrandt, care reuşeau atît de bine încît i-au fost atribuite acestuia.

Pictorul de flori olandez P. J. Thijs se plînge în una din scrisorile sale din anul 1797 că «un oarecare Marneffe este tot timpul aprovizionat cu tablouri de Cuijp, care — între noi fie zis — sînt pictate de van Strij».

În casa domnului Marneffe lucra restauratorul şi pictorul P. J. van Regemorter din Anvers. El «producea» opere de Ruijsdael, Pijnacker, Both şi alţi maeştri din Ţările de Jos. «Deplîng faptul că oameni cinstiţi sînt astfel înşelaţi» — îşi încheie Thijs epistola.

Franz Wolfgang Rohrich (1782-1834) a pictat «Ducesa Sophie de Saxonia cu micul duce Johann Friedrich» şi a vîndut tabloul pretinzînd că este un Lucas Cranach. Succesul a fost atît de mare, încît Rohrich a repetat de treizeci de ori, cu mici variaţiuni, acest subiect drăgălaş, vînzîndu-l pe fiecare ca lucrare a lui Lucas Cranach.

Thomas Lawrence, înnobilat în 1815 ca mare pictor al epocii sale, moştenitor al lui Reynolds nu numai în lumea artelor ci şi în lumea înaltei societăţi engleze, devenise pictor de curte încă în 1792 iar în 1820 fu numit preşedinte al Academiei Londoneze. El a pictat portretele lui Metternich, Blücher, Papa Pius VII, Regele Carol X al Franţei şi ale altor contemporani iluştri. Cînd a trebuit să-l picteze pe Wilhelm von Humboldt, a folosit portretul unui om de stat străin, ce-i fusese dat în păstrare şi niciodată reluat, pe care l-a transformat în Wilhelm von Humboldt. Opera a ajuns în Waterloo Gallery din Castelul Windsor. Lawrence a aşezat capul de o conformaţie fină al savantului peste trupul îndesat al imaginii iniţiale. Portretul Humboldt nu este, din punct de vedere juridic, un fals, dar este tot atît de puţin un portret autentic al lui Humboldt.

«Flautistul protoroman», care s-a numărat printre comorile aceleiaşi colecţii, este — potrivit cercetărilor efectuate în laboratoarele muzeului conduse de R. P. Hinks — o pastişă modernă.

Colecţionarul Nathan Hill a reprodus în facsimil, în 40 exemplare, o gravură în cupru de la sfîrşitul secolului XV semnată «Bernardinus Milnet», descoperită în 1830, spre a le dărui unor muzee şi unor colecţii particulare. Atît în Bibliotheque Naţionale de la Paris cît şi în British Museum de la Londra această gravură a lui Milnet se păstrează ca un original. Exemplarul autentic din colecţia

Hill a trecut în alte mîini.

Carl Wilhelm Becker, consilier al prinţului de Ysenburg, a falsificat la începutul secolului 19 aproape 300 diferite monezi. El îşi învechea produsele aşezîndu-le într-o ladă umplută cu piei şi cu pilitură de fier tratată cu acizi. Lada o purta cu sine în diligenţa sa; în felul acesta monezile erau puternic scuturate şi frecate şi arătau, după acest tratament, «cu adevărat uzate».

Dionys Calvaert (1540-1619), pictor din Ţările de Jos care activa la Bologna, lucra în stilul lui Michelangelo şi Rafael. Pomponio, clientul care-i comanda lucrările, învechea desenele şi le vindea ca opere originale. Colecţionarul cardinal d'Este a cumpărat mai multe din aceste desene «de Michelangelo şi Rafael» făcute de Calvaert. Pare o glumă faptul că înaltul prelat şi-a prezentat plin de mîndrie comorile marelui pictor... Calvaert, pentru expertiză!

Împăratul Rudolf II a cumpărat din colecţia castelului Granvella o lucrare a lui Dürer. Proprietarul puse însă să fie copiată lucrarea şi-i trimise împăratului copia. Dar Rudolf II sau sfetnicii săi au recunoscut falsul şi l-au reexpediat trimiţătorului. Peste cîţiva ani, în 1600, suveranul perseverent reuşi să achiziţioneze cele mai bune piese ale colecţiei Granvella. În 1607, după moartea castelanului, toate operele de artă vîndute au reapărut însă a doua oară în colecţie. Nu s-a putut stabili niciodată cu absolută certitudine care erau originalele şi care copaie. Abia în 1919 una din piesele de valoare deosebită ale palatului Granvella, statuia clasică a Venerei, a fost identificată ca copie din Evul Mediu tîrziu a unui bronz roman din secolul I e.n.

Colecţia din Frankfurt a baronului Karl von Rotschild reunea opere preţioase ale argintarilor medievali. O cupă de Wenzel Jamnitzer (1508-1585), cumpărată în 1870, constituia încununarea

colecţiei. Obiecte de asemenea valoare nu puteau fi găsite nici pe piaţă nici în colecţiile particulare.

Din această cauză diverşi anticari comandau maeştrilor lucrări de orfevrărie de «calitate atît de înaltă» încît ele să corespundă nivelului colecţiei Rotschild şi să satisfacă exigenţele baronului. Printre aceste «lucrări de comandă» un loc de frunte ocupa un «corn de băut din fildeş cu reliefuri în argint sculptat şi bătut», datat 1486. Colecţia creştea mereu cu noi achiziţii de giuvaeruri gotice. Deşi amestecul de stiluri făcea de presupus existenţa unor falsuri, lucrările au rămas în colecţie ca originale respectate.

M. Rosenberg a demonstrat că o cupă Renaissance, care fusese prezentată în anul 1884 la Budapesta în cadrul unei expoziţii de orfevrărie, fără nici un alt ornament decît cel sculptat, şi-a făcut intrarea în colecţia din Frankfurt împodobită cu «remarcabile emailuri şi pietre preţioase».

La sfîrşitul secolului trecut, renumita Biblie de la Jaromir din secolul XIV a fost «îmbogăţită» cu miniaturi de înflăcăratul naţionalist ceh Vaclav Hanka. Scriind însă «Bohussus Lutomericensis pinxi MCCLVIII» entuziasmul miniaturistului a mers cam prea departe: ajungînd cu datarea cu un secol înaintea naşterii Bibliei de la Jaromir. Hanka a inventat pictori de miniaturi medievali, cu ale căror nume a semnat senin anluminurile. Pe cel mai «ilustru» dintre maeştrii cehi inexistenţi l-a botezat Sbisco de Trotina.

Amploarea falsificărilor de monezi în antichitate o sugerează formele de turnare imitate, care pot fi văzute în muzeele din Paris, Nantes, Orléans, Toul, Basel şi în multe colecţii germane.

Théodore Duret se număra printre marii adepţi şi cunoscători al impresioniştilor. Colecţia sa era atît de apreciată, încît ştampila «Collection Duret» conta pentru picturile epocii aproape ca un

indiciu de autenticitate. Falsificatorii au profitat de slăbiciunea lui Duret la bătrîneţe, facîndu-l să autentifice cu ştampila sa nenumărate falsuri. Primele imitaţii cu menţiunea «Manet din Colecţia Duret» au apărut pe piaţă încă înainte de 1900.

Tabloul «Ispitirea Sfîntului Anton» de Lucas van Leyden din colecţia imperială de la Viena a fost identificat, la 150 ani după catalogare, drept o pastişă excelentă.

Pictorul şi desenatorul Trouillebert s-a specializat în Corot. El îl imita excelent pe maestrul foarte bine cotat încă din 1885. Întrucît însă nu putea să imite dintr-o trăsătură semnătura lui Corot, apela în acest scop la falsificatorii de semnături. Chiar un colecţionar extrem de precaut ca Alexandre Dumas a cumpărat în Galeria Georges Petit, foarte grijulie pentru renumele ei, un «Corot de Trouillebert».

În anul 1895 a apărut pe piaţă, la Paris, o medalie cu un cap de femeie stilizat şi cu inscripţia gotică «Laurea Noves relicta Ugone di Sade Franc Petrarc amata». Reversul purta data MCCCXLVIII. Părea deci să-i fi aparţinut Laurei, iubita legendară a lui Petrarca. Această «medalie Renaissance» a fost identificată de Societatea Franceză de Numismatică (SFN) ca o imitaţie a medaliei Hippolytei Gonzaga, sculptată de Leoni.

Drept-credinciosul nobil italian Giancarlo Rossi a cumpărat în 1880 una din «cele mai strălucite tezaure de artă de pe vremea apostolilor creştini».

Cele zece legături de cărţi ambutisate, treisprezece cruci de aur şi argint ca şi multe alte obiecte de cult fuseseră găsite de un ţăran pios într-un vechi mormînt de episcop.

Cavaliere Rossi a publicat o descriere complicată şi bogat ilustrată a comorilor sale de artă.

H. Grisar în 1895 şi S. Fuchs în 1927 au analizat întregul tezaur din punct de vedere istoric-artistic. «Preţioasele obiecte de la începutul epocii creştine» proveneau dintr-un atelier italian de falsificare, datînd de la începutul secolului trecut.

Toate piesele de orfevrărie (în aur şi argint) cunoscute sub numele de «Tezaurul Oxus» — din fosta colecţie a lui Sir Augustus Wollaston Franks, în prezent la British Museum — s-au dovedit a fi falsuri. Ele l-au pus însă pe colecţionar pe urmele originalelor care serviseră drept model imitatorului.

În colecţia lui Sir Augustus a fost inclus şi originalul unui platou de argint sasanid, a cărui copie a fost strecurată — ca piesă originală — în colecţiile imperiale de la Petersburg.

«Bustul lui Iulius Caesar», achiziţionat de British Museum în 1818, a trebuit declarat, după un examen ştiinţific, un fals din secolul XVIII, învechit artificial.

Arheologul Carl Schuchhardt (1859-1943) a dovedit că numeroase lucrări de orfevrărie «protogermanice» sînt falsuri. Astfel, a reuşit să urmărească o «broşă rotundă» pînă la «fibula-disc» autentică care i-a servit drept model imitatorului.

E. A. Stückelberg a dovedit că monezi de argint ale primului imperiu roman erau falsificate încă de pe atunci. Odată cu monezile de epocă autentice începeau să circule «dinarii căptuşiţi», monezi de cupru acoperite cu argint.

O familie din înalta nobilime germană a cumpărat, pe la sfîrşitul secolului trecut — începutul secolului nostru, o sculptură din timpul Renaşterii reprezentînd un cavaler călare, al cărui scut era împodobit cu stema familiei. A fost o întîmplare excepţional de rară

şi fericită.

Bucuria prilejuită de această achiziţie a fost turburată de descoperirea că stema cioplită în lemn purta data 1536, în timp ce ea fusese atribuită casei prin bunăvoinţă imperială abia în anul 1540.

Vînzătorul a trebuit să reprimească statuia falsificată şi să înapoieze banii. El n-a rămas însă în pagubă, căci a pus să se cioplească pe scutul cavalerului stema altei familii nobiliare străvechi, datînd-o — de data aceasta după o precaută verificare heraldică — din 1528. «Opera» şi-a găsit un loc de onoare în galeria strămoşilor unui prinţ.

Mantegna era de la început atît de bine cotat, încît numele lui a apărut pe multe picturi.

Tablouri mai cunoscute care şi-au făcut intrarea în galerii cu menţiunea «Mantegna» sînt: «Bunavestire» de Francesco Cossa (Dresda), «Cristos» al lui Giambono (Padova), «Sf. Ioan în pustiu» de Giovanni di Paolo (Tours), «Meditaţie» de Carpaccio (New York) şi «Cristos» tot al lui Carpaccio (Berlin). Acesta din urmă purta semnătura «Mantegna» deja în anul 1627 (Otto Kurz în «Falsuri» după R. van Marle şi alţii).

În 1906 tabloul «Înscăunarea arhiepiscopului de Dublin» era considerată cea mai veche operă a lui Jan van Eyck, deoarece avea lîngă semnătură inscripţia: «Anno MCCCC 21.30.Octobris». Cercetările ştiinţifice au demonstrat incontestabil că această capodoperă din anul 1421 fusese pictată, sau cel puţin «repictată» şi «semnată», după anul 1800.

Tablourile halucinante ale lui Hieronymus Bosch au atins în secolul XVI preţuri atît de mari încît — pentru a satisface cererea — cunoscutul editor de artă Hieronymus Cock, din Antwerpen, a comandat gravarea în cupru a tabloului lui Pieter Bruegel «Peştele cel mare înghite peştii mici», prezentînd gravura cu semnătura lui

Hieronymus Bosch. Această «lucrare originală», pînă atunci necunoscută, a maestrului obţinu un succes răsunător. Întrucît însă peste cîţiva ani operele lui Pieter Bruegel valorau şi mai mult decît cele ale lui Bosch, a fost executată o nouă gravură după placa lui Cock, cu semnătura lui Bruegel.

După moartea lui El Greco s-a făcut imediat deosebirea între operele autentice şi cele numai parţial autentice. Primele au primit menţiunea «Acesta este originalul», aşa cum se vede şi pe «Izgonirea neguţătorilor din templu»; căci fiul lui Greco s-a lansat în exercitarea unui negoţ energic cu tablouri de atelier din marea întreprindere de pictură a tatălui său. Într-o galerie de pictură vieneză a fost identificată drept falsă o «operă a lui El Greco», trădată chiar de semnătura imitată: numele maestrului era greşit scris.

În noiembrie 1908 a început la München un proces de falsificare de tablouri intentat pictorului Gustav Thiege şi asociaţi, pentru vînzarea de tablouri false ale unor pictori contemporani. Thiege a fost condamnat la trei ani şi şase luni temniţă grea iar ajutorii lui la închisoare pe diferite termene. Tablourile puse în circulaţie de Thiege şi compania au intrat în colecţii, prin intermediul comerţului de artă, ca opere ale lui Lenbach, Menzel, Leibl, Bocklin, Defregger, Kaulbach, Spitzweg, Courbet şi ale altor pictori. Numai o parte din falsurile vîndute au putut fi confiscate. Este imposibil de aflat unde mai atîrnă şi azi, ca opere autentice, picturi provenite de la Thiege.

În Mauritshuis portretul «Dianei» de Vermeer poartă şi semnătura lui Nicolaes Maes.

În anul 1910 a avut loc la Munster în Westfalia un proces intentat unui comerciant de antichităţi şi unui asistent al conservatorului Land-ului, care colabora cu negustorul. Judecarea

litigiului s-a disjuns în două părţi. Cei doi acuzaţi propuseseră unor preoţi de ţară lipsiţi de experienţă să le schimbe «vechile boarfe bisericeşti» cu «excelente piese noi, garantat durabile, executate desigur în stil vechi». Mulţi dintre aceştia au dat bucuros un crucifix romanic din fier, din păcate ruginit, în schimbul unuia nou imitat şi nu numai inoxidabil, dar şi aurit — evident prin galvanoplastie.

Negustorul şi istoricul său de artă nu s-au mulţumit numai cu vînzarea vechilor lucrări de mare valoare, de la obiecte de cult pînă la strane din goticul timpuriu, dar mai făceau şi copii după ele pe care le vindeau, de asemeni, drept originale.

Părerile conducătorilor competenţi al muzeelor germane de artă aplicată, ca Brinckmann la Hamburg, Falke la Berlin, Stegmann la München şi Betzoldt de la Muzeul Germanic din Nürnberg erau împărţite. Ambii acuzaţi au fost condamnaţi la cîte un an închisoare. Numai o infimă parte din «operele de artă» falsificate a putut fi găsită.

Opera lui Leonardo da Vinci «Fecioara în grota cu stînci» există într-un exemplar în Luvru şi în altul în National Gallery de la Londra. Un istoric de artă de valoarea lui Waagen a calificat tabloul de la Paris o copie după originalul londonez; Hildebrandt, cercetător al operei lui Leonardo, califică «pledoaria pentru autenticitatea variantei londoneze drept unul din acele fenomene ininteligibile care supravieţuiesc ca nişte curiozităţi ale istoriei».

Directorul muzeului Mauritshuis de la Haga consideră că tabloul «Nebunul», al lui Frans Hals expus în Rijksmuseum din Amsterdam este o copie după tabloul — original — care se află în colecţia baronului Gustave Rotschild la Paris.

Ziarul «Times» de la Londra a relatat în 1910, în mai multe reportaje neobişnuit de ample, plîngerea făcută de curatorul succesoral Dickins împotriva casei de licitaţie de renume mondial

Christie, pentru faptul că «în catalogul de licitaţie al operelor de artă din moştenirea Dickins au fost inserate şi numeroase porţelanuri falsificate, care au periclitat serios cîştigul realizabil de pe urma lucrărilor de artă autentice».

A fost citat un grup ales de experţi de artă de renume internaţional, atît de către reclamant cît şi de către acuzat, printre care prof. Brinckmann de la Hamburg, Mr. Samson de la Paris, R. L. Hobson de la British Museum, S. Oppenheim de la manufactura regală din Dresda, G. R. Harding, Asher Wertheimer, Donald Currie, Philip Neale şi alţii de la Londra.

Expertizele n-au dus la elucidarea cazului. Importanţa esenţială a procesului rezidă în faptul că a dus la constatarea condiţiilor în care se făcea vînzarea la Casa Christie. Reputata firmă a declarat că ea «nu poartă nici un fel de răspundere pentru descrierea corectă, pentru originalitatea sau autenticitatea, pentru nici un fel de greşeală sau defect al vreunui obiect supus licitaţiei de către firmă şi nu oferă nici un fel de garanţie în nici un caz». Tribunalului îi fură prezentate condiţiile de licitaţie ale firmei londoneze Sotheby and Co., altă casă de aucţiuni cunoscută în lumea întreagă. Sotheby «...vinde toate mărfurile licitate aşa cum sînt, cu toate defectele, lipsurile şi descrierile eronate, nefiind răspunzător pentru acestea sau pentru originalitate sau autenticitate şi nu oferă garanţie sub nici o formă».

Profitul îi aparţine celui ce supune lucrări licitaţiei. Cumpărătorul n-are decît să se mulţumească cu eventuala pagubă.

La licitarea splendidelor colecţii ale lui Adalbert von Lanna, în 1911, o «sculptură a maestrului nürnberghez Georg Schweigger (1613-1690), „Susana la baie”, din piatră de calcar de Kehlheim, după o gravură de Aldegrever», a realizat suma de 18.100 mărci! Un examen ulterior mai serios a adus la lumină că data de pe sculptură fusese schimbată din 1641 în 1541.

Încă din secolul XIII, eruditul Tsao-Hsi-khu a enumerat cu multă competenţă caracteristicile care permit să se deosebească bronzurile autentice de cele false. După traducerea lui H. A. Giles, autorul a descris modificările suferite de bronzurile îngropate timp de secole în pămînt, pînă ce iau, în sfîrşit, un colorit albăstrui. «Ici-colo pămîntul a pătruns în bronz, pricinuind găuri şi zgîrieturi. Dacă se constată urme de unelte, lucrarea este falsificată. Bronzurile care au stat mult în apă capătă un ton verzui lucios, asemănător cu cel al jadului; culoarea verde poate apare, ce-i drept, în scurtă vreme, nu însă şi luciul.» Lucrarea lui Tsao-Hsi-khu conţine în continuare numeroase indicaţii pentru a-l feri pe colecţionar de falsuri. Şi asta în secolul XIII!

Unul din cei mai mari bogătaşi al vestului american, Henry E. Huntington, care achiziţionase «Blue Boy» al lui Gainsborough plătind 620.000 dolari, a achiziţionat în 1912 de la anticarii Lewis and Simmons, cu 20.000 lire sterline, «Portretul d-nei Siddons şi al surorii sale mai mici Miss Cambie» pictat de Romney. În biblioteca de pe lîngă Royal Academy din Londra au fost găsite două desene de Ozias Humphrey, care i-au servit acestuia drept modele pentru dublul portret menţionat mai sus.

Firma comercială i-a plătit d-nului Huntington preţul de cumpărare, dobînzi şi despăgubiri, dăruind apoi «Romney-ul de Humphrey» lui National Portrait Gallery.

Pentru tabloul «Moară de apă» de Hobbema, provenită din colecţia consulului hamburghez Weber şi pusă în vînzare în 1912 la casa de licitaţii Lepke din Berlin, s-a obţinut suma de 35.000 mărci. «Casă ţărănească sub stejari» a aceluiaşi maestru a realizat 36.000 mărci. În lucrarea sa «Pictura din Ţările de Jos», Martin a calificat «Moara de apă» drept un caz tipic de fals iar «Casă ţărănească sub stejari» drept o pastişă. A. Bredius, predecesorul lui Martin la Mauritshuis, caracterizase tabloul ca un «Hobbema foarte bine

conservat».

Colecţia de pictură Cook avea un tablou veneţian «Madona cu pruncul», semnat «Antonello da Messina» (1430-1494).

După o curăţare conştiincioasă numele maestrului a dispărut, apărînd în locul său iscălitura Giovanni Mansueti (1465-1530). Falsificatorul folosise părţi din numele «Mansueti» pentru transformarea semnăturii în «Messina».

«Istoricul de artă italian prof. Volpi» a scos la licitaţie — în localul Metropolitan Art Association din New York, devenit mai tîrziu Parke-Bernet Galleries Inc. — «colecţiile sale reunite în Palazzo Davanzati şi în Villa din Florenţa». Un «Portret al lui Carolus de Mallery pictat de Rubens» şi un «Portret al Augustinei Lomellini de van Dyck» au fost achiziţionate de Jackson Johnson, cunoscut colecţionar din Saint Louis. În procesul care a urmat, intentat pentru vînzare de tablouri false, ca expert al profesorului Volpi a apărut la bară «profesorul» Zanchi, care locuia în aceeaşi casă cu acuzatul la Florenţa. «Expertul» s-a dovedit a fi restauratorul picturilor pe care le vindea Volpi. Pretinsul van Dyck fusese denunţat ca copie în lucrarea din 1908 a lui Emil Schaffer despre pictorii clasici şi falsificatorii lor, iar pretinsul Rubens ca o copie slabă după un tablou aflat în Galeria de la Dresda.

Falsificatorul vienez Weininger s-a specializat în lucrări în email şi sculpturi în bronz. «Epoca sa de glorie» a cuprins perioada dintre anul 1870 şi sfîrşitul secolului. El a turnat copii după doi cîini de bronz al lui Andrea Riccio ce-i fuseseră încredinţaţi pentru restaurare de către colecţiile d'Este de la Viena; a patinat apoi copiile cu imitaţie de lac negru din Renaştere, a vîndut originalele şi a înapoiat colecţiei d'Este bronzurile noi. În 1919 istoricul de artă dr. Planiscig a identificat copiile, care continuau a fi considerate bronzuri de preţ ale lui Riccio.

În primele trei decenii ale secolului XX a început o luptă acerbă pentru delimitarea operei rembrandtiene, care s-a împotmolit însă în hăţişul părerilor contradictorii. În repetate rînduri Wilhelm von Bode, Hofstede de Groot, Valentiner, Georg Gronau şi alţi experţi cunoscuţi n-au reuşit să cadă de acord nici între ei, nici cu istoricii de artă. Faptul că numeroase picturi îi fuseseră atribuite lui Rembrandt a fost şi afirmat, şi negat. Capodopere au fost declarate de unii falsuri, de alţii lucrări originale.

Jacques Dupont, şeful laboratorului ştiinţific al Muzeului Luvru din Paris, a descoperit cu ajutorul unor radiografii, sub portretul «Titus» de Rembrandt un alt tablou, înfăţişînd o femeie şezînd, cu un copil în braţe.

Condé Nast, unul din regii presei americane, a cumpărat la sfîrşitul anului 1920 «patru sfeşnice aurite de 32 cm înălţime, executate în cel mai fin lucru manual, în pur stil Ludovic XV».

În timpul marii crize, Condé Nast s-a despărţit de o parte din comorile sale de artă. Cînd a încercat să vîndă cele patru sfeşnice scumpe, cunoscătorii le-au calificat drept «falsuri din secolul XIX».

Urmînd sfatul anticarilor French and Co. de la New York, Condé Nast a trimis, la Paris, sfeşnicele Louis XV contestate, spre a fi examinate acolo. Experţii de pe malul Senei, îndeosebi vînzătorul iniţial, anticarul Adolphe Lion, le-au confirmat autenticitatea.

Întrucît amatorii americani au continuat să fie neîncrezători, sfeşnicele au fost expediate la Londra. Acolo s-a purces la o comparare minuţioasă cu lucrări franţuzeşti incontestabil autentice în argint aurit, aur şi bronz din perioada Louis XV, aflate la Victoria and Albert Museum. Această verificare a demonstrat că este vorba efectiv de falsuri. Auritul prezenta semnele certe ale unui procedeu modern cu mercur. În continuare s-a făcut o trecere în revistă a specialiştilor în acest procedeu de aurire, reuşindu-se să se descopere un Mr. Hatfields, care a identificat sfeşnicele ca obiecte

aurite de el şi a indicat şi calea către omul care le-a lucrat.

Condé Nast a depus plîngere împotriva lui Adolphe Lion. Acesta a arătat în apărarea sa că sfeşnicele provin din moştenirea unei colecţionare americane, Mrs. Walter James, o soră a lui Pierpont Morgan, căreia de altfel acesta i le făcuse cadou.

Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin a achiziţionat o «Nimfă» în bronz, ca operă originală a lui Andrea Riccio (1470-1532), maestru al Renaşterii italiene. Lucrarea era un fals din secolul XIX. Faptul că Muzeul Kaiser Friedrich a putut fi indus în eroare este cu atît mai surprinzător cu cît Wilhelm von Bode identificase pe loc ca un fals, în 1907, un grup statuar, «Adam şi Eva», asemănător ca concepţie generală, care fusese oferit tot sub numele lui Andrea Riccio.

Charles F. Bertelli, reprezentantul de la Paris al magnatului de presă american Hearst, a povestit unor prieteni că într-o singură după-amiază «boss»-ul a cumpărat — din mers — antichităţi pentru 700.000 dolari. Cu acest prilej «a pus mîna pur şi simplu pe o piesă de argint care i-a captivat interesul şi pe care negustorul o declarase deja vîndută, înapoind-o anticarului numai ameninţat fiind de acesta cu chemarea poliţiei». Autenticitatea a numeroase piese pe care Hearst le cumpăra cu o grabă maniacă, pentru sume foarte mari, a fost serios pusă la îndoială.

La sfîrşitul secolului XVI, tipograful şi comerciantul Richard Breton a intrat în posesia a plăci de gravuri în lemn, anonime. Acestea se datorau unui imitator francez necunoscut al lui Hieronymus Bosch. Breton a tras şi a vîndut copii, dar nu sub numele acestuia. El s-a lansat într-o afacere mult mai bună, difuzînd cele 125 foi drept «Desene ale lui François Rabelais la opera sa Pantagruel et Gargantua» (apărută în 1530). Şi făcu astfel din scriitor un maestru al gravurii în lemn.

Orfevrul L. Marcy confecţiona excelente imitaţii după lucrări vechi spaniole în metale preţioase. Obiectele proveneau fără excepţie din «castele şi mănăstiri spaniole».

Lucrările lui Marcy purtau, toate, mărcile falsificate ale unor mari aurari şi argintari spanioli.

Colecţia milaneză Trivulzio contează ca una din cele mai importante colecţii de sculpturi în fildeş. Numeroase din piesele sale scumpe au servit drept model pentru pastişe unui falsificator neobişnuit de priceput, al cărui nume a rămas necunoscut. Imitaţiile sînt cunoscute ca lucrări ale «falsificatorului colecţiei Trivulzio».

Pe cale ocolită, printr-un colecţionar maghiar, Colecţia Trivulzio a reuşit să-şi procure mai multe imitaţii ale celor mai bune originale ale sale. Pastişe ale «falsificatorului colecţiei Trivulzio» au apărut în diferite colecţii.

După moartea colecţionarului francez dr. Jousseaume, în moştenirea sa s-au găsit 2.414 «lucrări originale ale lui Corot». Erau falsuri, în parte primitive, în parte excelente. Multe din ele prezentau notaţii «manuscrise» ale maestrului, cu nume de localităţi şi date. Întrucît acest depozit de «opere» n-a fost confiscat, numeroase falsuri au pornit-o pe calea Corot-urilor autentice.

Wilhelm von Bode a cumpărat o «plachetă originală de Donatello» reprezentînd dogele veneţian Francesco Foscari şi a scris despre această comoară un studiu critic. După publicarea studiului turnătorul veneţian Licudis s-a prezentat ca autor al plachetei, care fusese creată de un sculptor veneţian după un portret al dogelui lucrat de Gentile Bellini, combinat cu un bust de marmoră al lui Francesco Foscari.

În ciuda faptului că Licudis a lansat pe piaţă numeroase alte mulaje după această plachetă, Wilhelm von Bode a stăruit în continuare în justeţea expertizei sale.

Într-un proces judecat la 16 mai 1923 la «Supreme Court» la New York a fost dezbătută problema autenticităţii unei «sculpturi medievale reprezentînd Madona cu Pruncul», vîndută de comerciantul de artă George J. Demotte pentru 60.000 dolari colecţionarului Michael Dreicer; potrivit garanţiei scrise, lucrarea «provenea din colecţia prinţului Antoine d'Orleans, duce de Galliera, unchi al regelui Spaniei».

«New York Times» din 2 iunie 1923 a publicat rezultatul cercetărilor de la Paris: descoperirea unei întregi reţele de falsificatori. Aceasta «a introdus în ultimii douăzeci de ani, prin intermediul lui Demotte, în muzee americane — inclusiv în Metropolitan Museum din New York — şi în importanţe colecţii particulare, ca cea a lui John D. Rockefeller jr. şi a Mrs. Jack Gardiner de la Boston, opere de artă gotice false în valoare de multe milioane de dolari». Aceste dezvăluiri le-a făcut John Vigoroux, care a fost timp de douăzeci de ani director comercial al lui Demotte. Vigoroux a recunoscut că a vîndut «en gros» falsuri şi pe cont propriu, printre care numai opere de artă gotică în număr de douăzeci. Moartea lui Demotte a împiedicat clarificarea cazului.

În anul 1923 a fost descoperit unul din cele mai interesante cazuri de falsificare. Un «Ting», vas de cult cu trei picioare, păstrat ca obiect sacru în templul budist din Insula de Argint de pe Yang-Tse-Kiang şi socotit a proveni de la legendarul Nan-Tsung, a fost creat cu mai multe secole după timpul în care, potrivit datinii, fusese dăruit de un fiu al cerului cucernicilor călugări.

Statuia «Fecioara cu Pruncul» din biserica istorică Saint Sauveur de la Paris a fost identificată în 1923 ca un fals modern. Ancheta judiciară a stabilit că tînărul sculptor M. Belly copiase originalul din însărcinarea anticarului parizian Joret. În înţelegere cu preotul bisericii Saint Sauveur, lucrarea originală a fost înlocuită cu copia.

Preotul a primit pentru serviciul adus 2.500 franci francezi. Sculptura originală şi-a făcut intrarea, trecînd prin mîinile comerciantului de artă new yorkez George J. Demotte, într-o colecţie americană.

Demotte a fost obligat să plătească enoriaşilor bisericii Saint Sauveur o despăgubire de 15.000 franci.

La un an după actul nelegiuit G. J. Demotte a fost împuşcat la o vînătoare.

«Tribunal de la Seine» de la Paris l-a condamnat în februarie 1924 pe anticarul Edouard Gerbineau pentru vînzarea cu bună ştiinţă a unui fals Renoir, pe care l-a înzestrat cu o «expertiză ireproşabilă».

Tabloul «Cavaler zîmbind», caracterizat de C. Hofstede de Groot ca «operă neîndoielnică a lui Frans Hals», a fost vîndut în 1924 unui colecţionar de un comerciant de artă din Amsterdam pentru 50.000 guldeni.

Diferiţi experţi erau de părere că tabloul fusese pictat de Judith Leyster, o elevă a maestrului din Haarlem, alţii în schimb opinau că ar fi un fals modern. Colecţionarul i-a reclamat pe vînzător şi pe expertul Hofstede de Groot, care se menţinu însă pe poziţia expertizei sale iniţiale.

În procesul care a urmat Sir Charles Holmes, director la National Gallery — Londra, şi prof. dr. W. Martin, director al Galeriei Regale de Pictură Mauritshius de la Haga, au declarat că pictura examinată este un fals modern.

Expertiza chimică a dr. E. C. Scheffler de la Institutul Tehnic Delft a demonstrat că pretinsul Frans Hals n-a putut fi pictat în nici un caz înainte de 1820, deoarece conţinea vopsele care au fost descoperite abia după această dată.

Sentinţa s-a pronunţat în favoarea colecţionarului şi împotriva comerciantului şi expertului. Hofstede de Groot şi-a menţinut totuşi

punctul de vedere exprimat în expertiză. Pentru a evita o dezbatere în faţa instanţei de apel, a cumpărat tabloul cu 50.000 guldeni. Prin aceasta disputei juridice i s-a pus capăt, fiind totodată evitată o examinare mai amănunţită a tabloului.

«Cupa chinezească cu toarte din secolul VI î.e.n.», împodobită cu reliefuri, piesă cunoscută din Victoria and Albert Museum de la Londra, s-a dovedit a fi o imitaţie. Ornamentaţia în relief era legată de elemente şi motive decorative intrate în uz abia în epoca Ming.

C. P. Williams a reuşit să dovedească în anul 1924 că un «colier al faraonului egiptean Menes care a domnit în jurul anului 2900 î.e.n.» este un fals confecţionat la Londra. Maniera de execuţie îl situa la începutul secolului XIX.

Un sarcofag «paleocreştin», achiziţionat de Museo Torlonia, provenea — după cum au dovedit-o probele de laborator la care a fost supus materialul — din vremurile moderne.

«Desene originale ale lui Guercino» aflate în «Muzeul de artă plastică» de la Budapesta s-au dovedit a fi falsuri executate după gravurile în cupru ale maestrului. Imitatorul le-a reprodus invers, văzute în oglindă, spre a îngreuna identificarea lor ca lucrări create după gravurile originale.

Cărţi vechi şi scumpe din colecţia de incunabule Heinrich Klemm, intrate mai apoi în patrimoniul Muzeului german al cărţii şi scrierii «Deutsches Museum fur Buch und Schrift» din Leipzig, erau împodobite cu miniaturi şi iniţiale executate în secolul XIX, pe care colecţionarul înflăcărat le comandase, în stil medieval, unor imitatori dispuşi să le execute.

Biblia de 42 de rînduri a lui Gutenberg, bogat ornamentată, din această colecţie, conţine — ca urmare a pornirii spre împodobire a

lui Klemm — pe lîngă cele 136 miniaturi autentice, alte 143 falsificate.

Howard Young, unul din cei mai serioşi comercianţi de artă din New York, a cumpărat de la colegul său londonez A. L. Nicholson, plătind 100.000 dolari, un tablou de Romney, «Ducesa de Sutherland». Potrivit unei declaraţii a lui Nicholson, pictura provenea din posesia ducelui de Sutherland.

Young a vîndut acest Romney magnatului industrial american Lawrence P. Fisher. Urmarea nemijlocită a fost o declaraţie a casei ducale, în care se arăta că «acest Romney din Galeria Sutherland n-a fost vîndut niciodată şi se află ca şi înainte în colecţiile ducale».

Howard Young l-a trimis în judecată pe Nicholson. În cursul dezbaterilor procesului a reieşit că comerciantul londonez n-a cumpărat tabloul «cu 100.000 dolari din proprietatea ducelui de Sutherland» ci «cu 1.610 dolari la o licitaţie la Londra, la 16 martie 1928». Howard Young i-a înapoiat lui Fisher cei 200.000 de dolari, l-a cumpărat din galeria ducală pe Romney-ul, de astă dată autentic, cu 250.000 dolari şi i-a predat lui Fisher tabloul original la preţul stabilit iniţial. Nicholson i-a înapoiat lui Young cei 100.000 dolari pe care îi primise de la acesta.

Cumpărarea şi recumpărarea unui Romney fals şi cumpărarea şi transmiterea mai departe a unuia autentic l-au costat pe negustorul new-yorkez 150.000 dolari.

Istoricul de artă Albizzati a identificat «o mască etruscă» de fildeş aflată într-un muzeu american, ca fiind o copie după un cap de teracotă etrusc autentic din epoca precreştină, păstrat în muzeul din Orvieto.

Spaniolul Francisco Pallás y Puig, sculptor în fildeş, lucra la sfîrşitul secolului trecut în stil vechi mahomedan. În ce priveşte scrisul şi ornamentele se sfătuia cu un cunoscător al Coranului. Cu

timpul a elaborat un stil mahomedan în oarecare măsură «propriu» care, odată cu descoperirea primelor sale falsuri, a înlesnit considerabil identificarea altor pastişe ale sale.

Expoziţia de la München a capodoperelor din colecţia castelului Rohoncz aparţinînd baronului Thyssen-Bornemisza a furnizat lumii artelor «extraordinara surpriză» a unei a treia versiuni a «Panoramei Delft-ului» de Vermeer. Senzaţia s-a dezumflat cînd experţii au stabilit că este vorba de repictarea, în stilul lui Vermeer şi cu aplicarea nuanţelor sale de galben şi albastru, a unui tablou din secolul XVIII. Alţi experţi au stăruit în părerea că pictura este autentică.

Sub «Autoportret» din 1654 al lui Rembrandt s-a descoperit cu ajutorul examenelor cu raze X — executate pentru Fogg-Art-Museum al Universităţii Harvard din Cambridge, S.U.A., de către Kurt Wehlte — o pictură iniţială clar vizibilă reprezentînd un cap de femeie cu bonetă şi guler. În «Autoportret» au fost menţinute ca grund unele porţiuni luminoase şi un ochi al picturii iniţiale.

«Das Kunstblatt» a publicat în 1930 vestea unei noi descoperiri: o figură feminină de Michelangelo. «Capodopera» fusese sculptată în marmoră, în stilul lui Michelangelo, cu vreo douăzeci de ani în urmă, fără nici o intenţie de mistificare, de sculptorul Antonio dal Zotto care lucra la Veneţia.

«Madona gotică» de la Salzburg, cunoscută fiecărui vizitator al festivalului, provine din lumea falsurilor moderne executate în secolul XIX, falsuri deosebit de frecvente în Tirol.

În anul 1930 piaţa Parisului a fost inundată cu lucrări de François Millet, al cărui nume rămîne de nedespărţit de tabloul său

«Angelus». Au apărut în număr surprinzător de mare şi picturi de Corot, Diaz, Degas şi alţi pictori ale căror opere erau bine cotate.

După îndelungi investigaţii poliţia a reuşit să-l aresteze pe Jean Charles Millet, un nepot al maestrului, care strecurase pe piaţă, prin intermediul unor negustori lipsiţi de scrupule, «picturile de maeştri» confecţionate în cantităţi serioase de pictorul Caseau. Tînărul Millet îşi achita în acest mod datoriile faţă de restauratorul şi copistul Caseau. A nimerit în acest angrenaj de escrocherie sperînd să poată plăti pe această cale împrumuturile primite.

Vînzarea unui Millet de Caseau pentru 1,5 milioane franci, la Londra a dus la descoperirea atelierului de falsificare.

În procesul care a urmat, Millet şi Caseau au fost condamnaţi la închisoare. Marii profitori al «capodoperelor» false au rămas însă în umbră. Cîte din aceste imitaţii mai împodobesc şi azi, ca opere autentice, colecţii de nivel internaţional nu este cunoscut.

În anul 1551 umanistul Paolo Giovio a descris o medalie a lui Pisanello, care prezenta «pe o faţă pe Sigismondo Malatesta şi pe cealaltă relieful Isottei da Rimini».

Această medalie era lucrarea unui falsificator contemporan cu Pisanello, care a împrumutat dintr-o operă a acestuia relieful lui Sigismondo şi de la Matteo dei Pasti cel al Isottei.

În colecţia castelului Rohoncz, expusă cu titlu de împrumut la München, se afla o «sculptură franco-flamandă, creată pe la 1400», turnată din aliaj de bronz. Opera medievală era o copie modernă, turnată, a «Fecioarei de la Alt-Otting».

În cartea sa «Lumea falsificatorilor», Fritz Mendax redă un caz de falsificare realizat cu o remarcabilă ingeniozitate:

Un colecţionar francez a cumpărat la Veneţia «o pictură de Perugino» datată din 1520. Lucrarea se încadra în prevederile legii pentru protecţia operelor de artă.

Din această cauză, pentru a putea fi scoasă din ţară a trebuit să se recurgă la un truc deosebit, chiar dacă nu cu totul necunoscut. Peste «Perugino» a fost pictat portretul regelui Victor Emanuel II. Tabloul a trecut fără dificultate prin controlul vamal italian. La Paris, proprietarul mîndru dădu tabloul unui restaurator, ca acesta să spele de pe Perugino autentic efigia Majestăţii Sale. Portretul lui Victor Emanuel a dispărut, iar sub el a apărut un portret al lui... Garibaldi!

Restauratorul şi falsificatorul italian Icilio Federico Joni povesteşte în memoriile sale despre falsurile şi contrafacerile sale; în manualul său de pictură el explică amănunţit cum trebuie procedat pentru a imita la perfecţiune tablourile maeştrilor primitivi şi medievali. Cartea «Le memorie di un pittore di quadri antici», pe care a publicat-o în 1932, aruncă o lumină asupra lipsei totale de scrupule a falsificatorului înnăscut faţă de mediul său.

«Oglinda etruscă de bronz cu portretele în relief ale lui Apollo, Zeus şi Hermes», cumpărată de muzeul din Genova în 1890, a fost identificată în 1932 ca o copie primitivă a unei oglinzi de argint antice aflate în Muzeul Arheologic din Florenţa.

Un alt mulaj al acestei «oglinzi etrusce cu reliefuri» a găsit adăpost în Muzeul Metropolitan din New York şi un al treilea în Muzeul Naţional de la Atena.

Portretele executate de mîini de maeştri din Evul Mediu, Renaştere, baroc şi rococo sînt foarte rare, căci numai cei ce aparţineau păturilor înalte ale societăţii îşi puteau permite un asemenea lux. Această împrejurare constituie motivul preţului foarte ridicat al tablourilor şi numărului mare de falsuri. În 1933 a apărut un portret al ducelui Lionello d'Este «pictat de Jacopo Bellini». După ce, la început, în legătură cu noua descoperire s-a vorbit de sume record, s-a constatat că este vorba de o imitaţie,

inspirată dintr-o lucrare a lui Giovanni Oriolo provenită din National Gallery.

În British Museum din Londra fotografii executate la lampa fluorescentă au demonstrat că o mare parte a figurii şi capul unei importante picturi murale din Secţia Antică constituie repictări recente, abil învechite.

Un falsificator de mare măiestrie meşteşugărească a folosit statuia de bronz a bancherului vienez Sina, sculptată de Anton Fernkorn, pentru crearea unei «statui a lui Goethe de Rauch». Bronzul înainte nevandabil al bancherului a putut fi plasat cu uşurinţă.

După un examen minuţios s-a ajuns la concluzia că un portret al ducelui de Wellington, considerat de mai multe decenii opera lui Sir Thomas Lawrence, este de fapt pictat pe o dagherotipie.

În Victoria and Albert Museum din Londra portretul regelui Eduard VI (1537-1553) a fost examinat cu ajutorul a diferite procedee fotografice. Au fost date la analiză chimică probe de vopsea din acest tablou. Rezultatul n-a lăsat loc nici unui dubiu: portretul monarhului din secolul XVI fusese pictat cel mai devreme în secolul XVII peste un tablou din acest veac reprezentînd o fetiţă. Din fragmente ale chipului fetiţei a compus falsificatorul capul tînărului rege. El a prelucrat pictura din secolul XVII, care i-a servit drept fond, în stilul unei opere din secolul XVI, cu ţinuta şi detaliile vestimentare adecuate acestui secol.

Pentru un alt portret al lui Eduard VI a fost deasemenea prelucrată o pictură mai veche.

În secolul XIX, transportat de entuziasmul său pentru tot ce este rar şi frumos, pictorul Pietro Nanin, fost director al Academiei din

Verona, a pus să fie «înfrumuseţate» cu lucrări în stilul secolului XIV numeroase manuscrise şi incunabule de la Museo Civico din Verona.

Pe baza unor detalii originare evident din secolul XIX, miniaturile reprezentînd pe Henric VIII şi Carol V, aflate în British Museum, au putut fi identificate ca falsuri moderne.

«Burlington Magazine» arăta în 1936, referindu-se la acuzaţiile formulate de Constantijn Huyghens, că Sir Peter Lely «a substituit prin copii desene originale din Royal Collection».

Colecţionarul M. P. Botkin a strîns o colecţie, unică şi pe scară internaţională, de «lucrări bizantine în email», care stîrnea admiraţia amatorilor prin «bogăţia de expresie a artei creştine timpurii».

Lucrările, ordonate în grupe după criterii stilistice, au fost declarate de V. Lazarev «falsuri din secolul trecut», întîi într-un scurt rezumat în 1924 şi apoi într-o analiză amplă în 1938.

Totul pledează pentru ipoteza că falsificatorul deosebit de dibaci sau omul său de paie a cunoscut atît de bine colecţia lui Botkin, încît colecţionarului i se ofereau numai asemenea imitaţii care să umple golurile colecţiei sale.

R. Sanpaolesi în «Bolletino d’Arte» 1937 şi E. Müller în «Belvédère» 1926 au susţinut că «Autoportretul» lui Leonardo da Vinci, una din cele mai mari comori ale Galeriei Uffizi, ar fi un fals, suprapus unui tablou de sfînt creat la începutul secolului XVIII.

În anul 1905 la Viena a fost supusă licitaţiei o «casetă de bijuterii a Prinţului Eugen de Savoia», ca «lucrare a bijutierului augsburghez Johannes Andreas Thelot». În cadrul «Expoziţiei de opere de artă falsificate», organizată în Muzeul de Istoria Artei de la Viena, această «casetă barocă» a apărut cu indicaţia: «fals modern».

În muzeul de la Budapesta se află o plachetă de aur cu figura în

relief a unei dansatoare, plachetă provenită «din coroana împăratului Constantin Monomachos». Un istoric de artă maghiar a descoperit falsul: coroana autentică a împăratului Constantin prezintă relieful nevătămat al unei dansatoare, de care falsificatorul s-a folosit drept model.

Muzeul a continuat însă să insiste asupra autenticităţii piesei sale preţioase. Atunci placheta a fost supusă unui examen al materialului. Coroana împăratului Constantin Monomachos avea un conţinut de aur pur de ceva sub «800/1000», iar placheta era din aur comercial obişnuit de 14 carate, de 585/1000. Prin aceasta întrebarea autentic sau fals a primit un răspuns limpede.

Revista «New Statesman» a publicat în numărul din 20 august 1938 o scrisoare a lui Lucien Pissarro, care protesta public împotriva faptului că la Londra fusese oferit spre cumpărare un tablou cu semnătura falsificată a tatălui său. El a încercat o intervenţie pe calea justiţiei, se pare însă că nu exista nici un paragraf care să oblige măcar la ştergerea unei semnături imitate. În ciuda protestului lui Lucien Pissarro, tabloul a fost vîndut ca o operă a tatălui său, Camille Pissarro.

În 1944 au fost expuse la Londra, cu titlu de împrumut, mai multe picturi ale lui Manet. Unele erau copii, altele pastişe.

Părerile s-au ciocnit cu violenţă; dar chiar şi apărătorii convinşi al autenticităţii tablourilor s-au limitat a afirma că pînzele sînt opere parţiale ale lui Manet, pictarea lor fiind terminată de alţii.

În faţa judecătorilor din Zürich stă în suspensie din 1951, din cauza bolii acuzatului principal, un proces de falsificare în care daunele se cifrează la 1.000.000 franci elveţieni.

Cazul de-a dreptul fantastic are în centrul său pe «istoricul de artă» Richard Friedländer, care şi-a bazat «întreprinderea» pe identitatea de nume cu recent decedatul expert internaţional,

consilierul secret Max J. Friedländer.

Richard Friedländer a înfiinţat «Uniunea elveţiană a comercianţilor şi experţilor de artă». A înscăunat ca preşedinte al asociaţiei pe care a creat-o un restaurator de tablouri, el însuşi mulţumindu-se cu funcţia de vicepreşedinte.

Folosind mai mulţi agenţi, achizitori şi mijlocitori, «Uniunea elveţiană a comercianţilor şi experţilor de artă» a expertizat «capodoperele de pictură» oferite de Richard Friedländer, pe căi ocolite, unor amatori creduli. Cei interesaţi a cumpăra considerau expertiza Uniunii competentă, ei necunoscînd identitatea acestui «centru de expertiză» cu vînzătorul de tablouri Friedländer.

Printre «capodoperele» plasate se găseau «tablouri originale» ale lui van Dyck şi ale altor pictori foarte bine cotaţi din Ţările de Jos. Toate picturile erau falsuri.

Ziarul «Times» din Londra a publicat la 14 mai 1955 reproducerea unui tablou expus în National Gallery: «Fecioara cu pruncul şi îngeri de Francesco Francia», renumitul maestru din secolul XV (1453-1518); alături de acesta era reprodus un tablou foarte asemănător, licitat la Christie în 1954. S-a pus imediat întrebarea, care din cele două lucrări este autentică şi care falsă.

Un examen minuţios efectuat în laboratorul ştiinţific al galeriilor a dus la constatarea că tabloul din National Gallery este un fals.

În iunie 1958 Curtea cu juri din Iserlohn a condamnat la trei ani şi cinci luni închisoare pe doi «comercianţi de artă» internaţionali, Emanuel Pimentel din Rio de Janeiro şi Friedrich Kohn din Amsterdam, pentru faptul de a fi vîndut unui industriaş german pentru 60.000 mărci 14 «capodopere vechi olandeze de provenienţă princiară», cu «garanţia» că «amatori brazilieni au fost deja dispuşi să plătească pentru această colecţie 800.000 mărci».

Tablourile fură confiscate.

Expertizele specialiştilor judiciari au evaluat la... 86.000 DM

tablourile oferite pentru 60.000; condamnarea a fost totuşi pronunţată, considerîndu-se că delictul de înşelăciune a avut loc prin simularea şansei de cîştig pe calea revînzării pentru 800.000 DM.

Un colecţionar grec de renume internaţional a achiziţionat la Paris în anul 1957 o «icoană veche». Modul de reprezentare al Pantocratorului lăsa să se «recunoască cu certitudine o mînă de maestru».

Cînd, la Atena, icoana fu supusă unui examen atent, se constată că ea reprezintă un fals de o desăvîrşire neîntîlnită pînă atunci.

Colecţionarul plecă imediat la Paris. Aici, datorită unor agenţi particulari, fu descoperit într-un cartier periferic un atelier de falsificare specializat în producerea icoanelor, al căror preţ cunoscuse o extraordinară creştere în America şi Anglia.

Şaptesprezece icoane expuse în diferite muzee drept capodopere vechi au putut fi urmărite pînă la acest atelier şi demascate ca imitaţii.

Colecţionarul francez Etienne Cazals a cumpărat în 1958 cu 126.000 DM, de la comerciantul de artă Jacques Trussart din Bruxelles, pe baza expertizei a doi specialişti renumiţi — Louis Reau şi Nino Cordovado — un «tablou de Fragonard».

După achiziţie cumpărătorul a dat pictura la verificare ştiinţifică: era o copie modernă.

Trussart ca vînzător, Reau şi Cordovado ca experţi au fost traşi la răspundere civil şi penal. Reau a declarat în faţa instanţei că a dat expertiza «pe baza unei fotografii în alb-negru, fără a fi văzut vreodată originalul». La întrebarea judecătorului, cum este posibilă o asemenea superficialitate, «istoricul de artă» a replicat: «Expertizele pe bază de fotografii sînt curente în comerţul de artă».

În septembrie 1958, procesul intentat comerciantului de cereale

hamburghez Rudi Conventz a transformat în muzeu camera 377 a localului în care-şi ţinea dezbaterile Camera Corecţională 12 a Tribunalului Landului. Pe pereţi erau atîrnate picturi ale marilor maeştri, de la Tiţian la Rembrandt şi Lucas Cranach pînă la Lovis Corinth. Era vorba de o avere de milioane, care-i servea acuzatului Conventz la efectuarea tranzacţiilor sale financiare.

Docentul universitar pentru istoria artei, profesorul Kahns din Halle, expertizase tablourile din galerie ca opere autentice, «cu toată ştiinţa şi cu cea mai adîncă convingere» a sa.

Dezbaterile au arătat că toate tablourile erau falsuri, în parte reuşite, în parte grosolane. S-a stabilit că în momentul expertizării septuagenarul prof. Kahns era aproape cu desăvîrşire orb.

La Amsterdam au fost ofertate în 1959 două tablouri de El Greco: «Sfîntul Francisc» pentru 150.000 guldeni şi un «Cap de Crist» pentru 100.000 guldeni.

Un mare colecţionar le-a cumpărat sub rezerva examenului ştiinţific al autenticităţii lor. Examenul a fost efectuat în laboratoarele de la Rijksmuseum. «Sfîntul Francisc» s-a dovedit a fi fost «prelucrat într-o perioadă mai recentă în stilul lui Greco». «Capul de Crist» a cedat locul, în urma radiografierii straturilor, unei naturi statice.

Pentru ambele tablouri exista o expertiză scrisă a istoricului de artă F. Flannema, care este şi autorul a numeroase expertize de autenticitate privind tablouri ale unor impresionişti francezi, identificate ulterior ca falsuri.

Poliţia l-a arestat la Oslo pe ebenistul Caspar Caspersen, pentru falsificarea unor tablouri ale pictorului norvegian Edvard Munch.

Caspersen a vîndut tablourile pictate de el unor comercianţi de obiecte de artă, care le-au revîndut la rîndul lor, la preţuri foarte ridicate, ca opere originale ale lui Munch.

Caspersen a declarat că vînduse picturile incriminate nu ca

originale ale altuia ci ca opere proprii.

Întrucît tîmplarul de mobilă fină n-a fost crezut în stare să picteze tablouri expertizate ca opere de Munch de către cei mai mari cunoscători, el s-a declarat dispus să picteze cîteva la Oslo, sub supraveghere poliţienească şi de specialitate.

Caspersen a trecut strălucit acest «examen de meşter». Acţiunea împotriva sa a fost sistată. Tabloul pictat de Caspersen sub supraveghere poliţienească era un nou Munch.

Venerabila casă austriacă «Dorotheum» s-a văzut obligată să retragă «Fecioara cu strugurii» oferită ca sculptură gotică, aceasta fiind opera sculptorului în lemn tirolez de 29 ani, Joseph Rifesser, care nici nu bănuia că statuia sa, pe care o vînduse unui anticar din Salzburg pentru 350 DM, a fost transformată în drum spre Viena într-o «operă gotică originală». Expertul şef dr. Herbst se menţinu la punctul de vedere exprimat, că «Madona cu strugurii» ar fi o «sculptură în lemn caracteristică din perioada din jurul anului 1380», pînă la apariţia personală a lui Rifesser în faţa tribunalului. O altă Fecioară a artistului din Tirolul de Sud fusese vîndută la o licitaţie, ca operă gotică, pentru 12.000 mărci.

În martie 1959 au apărut concomitent la New York, Londra şi Paris «foarte frumoase figurine vechi de ceramică chinezească cu glazură în culori, probabil din epoca Tang, 618-907 e.n.». Erau fără excepţie falsuri de înaltă calitate artistică, executate după originale aflate în secţia Asia Orientală din Victoria and Albert Museum din Londra şi în Colecţia de Stat de Ceramică din Istanbul.

Centrul acestei industrii de falsuri s-ar afla într-o suburbie a oraşului Tokio.

La o aucţiune la Sotheby-Londra, în aprilie 1959, urma să fie licitat şi un tablou al neoimpresionistului francez Paul Signac, cu preţul iniţial de 47.000 DM. Cu puţin înainte de deschiderea

licitaţiei, tabloul a trebuit să fie retras, fiind un fals evident. Casa de licitaţii Sotheby a refuzat să-l numească pe ofertant.

Pictoriţa Claude Latour, cunoscută sub numele «Zezi du Mont Parnasse», a fost arestată în 1947, sub învinuirea de a fi confecţionat în proporţii de masă lucrări de Picasso şi Utrillo. Comanditarul ei era un tînăr de 22 ani, Jacques Marisse, care-i plătea 100-300 franci pe tablou. Cîrpăcelile au obţinut pînă la 70.000 franci pe bucată. Solicitat de tribunal să declare că tablourile sînt false, Utrillo trebui să recunoască că-i este imposibil să deosebească în fiecare caz în parte autenticul de fals. La cîte o foaie credea că este mai mult ca probabil pictată de Zezi, pînă la urmă însă spuse, ridicînd din umeri, «poate am făcut-o totuşi eu».

În anul 1910 Maurice de Vlaminck a trebuit să expertizeze, în cursul unui proces de falsificare, mai multe tablouri semnate cu numele său şi care, potrivit acuzării, erau indubitabil false. Pictorul a declarat că nu este în stare să afirme cu certitudine, pentru fiecare caz în parte, că lucrarea nu este de mîna lui.

La întrebarea neîncrezătoare a procurorului, lui Vlaminck i-a scăpat mărturisirea că, din glumă, a pictat el însuşi un tablou în maniera lui Cézanne, tablou vîndut ulterior ca operă originală cu semnătura falsă a lui Cézanne şi declarat de acesta opera sa proprie.

În catalogul recent apărut al operei complete a lui Maurice Utrillo (Editura Paul Petrides, Paris), sînt cuprinse 4.000 lucrări, şi anume cca 2.500 picturi în ulei şi 15.00 acuarele şi guaşe. În Anexă sînt înşirate cam 1.000 Utrillo false, comparate cu compoziţiile autentice. Într-un comentariu se arată că tablourile lui Utrillo au fost copiate sau falsificate aproape tot atît de frecvent ca cele ale lui Corot. Asemenea falsuri sînt semnalate încă din anul 1911. Se pare că majoritatea falsurilor au fost create în Germania, la Paris, dar mai ales la Zürich.

IV. LIMITELE ARTEI FALSIFICATORILOR

Cel mai puternic duşman al Falsificatorului este timpul.

Chiar dacă, acţionînd ca nişte acceleratoare, mijloacele chimice sau fizice pot provoca, în zile, săptămîni sau luni, modificările exterioare şi interioare care altfel nu se produc decît în secole, efectul realizat nu este totuşi decît o aparenţă. Scurtarea forţată a unui proces natural lent poate simula, ce-i drept, efectele acestuia dar nu-l poate înlocui vreodată în aşa fel ca descoperirea artificiului să devină imposibilă. Chiar dacă falsul, în ciuda lipsurilor pe care le prezintă de obicei în comparaţie cu originalul, nu poate fi recunoscut din punct de vedere pur stilistic şi estetic, distincţia rămîne posibilă, în majoritatea cazurilor, pe cale empirică.

Efectuînd imitaţia se poate crea impresia că de la realizarea ei s-au scurs decenii sau chiar secole; totuşi, pînă şi cea mai dibace manoperă permite o «învechire» limitată. Praful pe care falsificatorul îl introduce azi în crăpăturile artificiale ale vopselei este, totuşi, praf din secolul XX, cu toate particularităţile acestuia, şi nu din secolul XIX sau XVIII. Metodele de cercetare moderne, extrem de perfecţionate, permit nu numai stabilirea caracterului artificial al craclajului, dar pînă şi determinarea precisă a vîrstei particulelor de murdărie care ar trebui să confere imitaţiei aparenţa autenticităţii. Desigur că precizarea va fi cu atît mai dificilă, cu cît este momentul falsificării mai apropiat de cel al creării originalului, sau cu cît sînt mijloacele ajutătoare folosite pentru realizarea imitaţiei mai «autentice» din punct de vedere al epocii şi al compoziţiei chimice.

Cum este posibil, ca opere de artă expertizate drept autentice de către specialişti renumiţi să se dovedească a fi falsuri în momentul examinării cu metode de cercetare ştiinţifice? Răspunsul la această întrebare, ce revine mereu şi pe drept cuvînt, este următorul:

Ochiul omenesc poate fi înşelat; metoda de verificare ştiinţifică aduce eroarea — abstracţie făcînd de foarte rare excepţii — la

lumină. Constatările empirice pot dovedi că o operă de artă este o imitaţie. Imposibilitatea de a descoperi caracteristici ale falsificării nu constituie încă o dovadă de autenticitate (după cum un medic nu trebuie să fie un excelent internist pentru că nu poate opera).

Expertizele *intenţionat* eronate ies din cadrul acestor consideraţiuni, întrucît ele nu caută adevărul ci prestează servicii mistificatorului.

Poate un artist al vremii noastre să creeze o operă de artă veche în spiritul, stilul, atmosfera şi trăirea în care a lucrat pictorul sau sculptorul epocii respective? Ne este permis să ne îndoim.

Adevăratul artist este atît de strîns legat, sentimental şi spiritual, de vremea sa şi de locul în care trăieşte, ca nimeni altul. O operă în stilul unei vremi de mult apuse poate să-i reuşească imitatorului, în formă nu va fi însă niciodată născută din spiritul acelei vremi şi deci nici exponentul ei, condiţie pe care o operă de artă autentică o îndeplineşte întotdeauna. Statuia unui Apollo al Eladei clasice se transformă în mîinile unui artist din cinquecento într-o copie creatoare, despărţită de original prin prăpastia, imposibil de trecut de către artist, care desparte spiritualitatea celor două epoci. Omul bizantin îşi vedea epoca *sa* cu ochii *săi,* după cum omul medieval îşi trăia şi îşi zugrăvea epoca *sa* în operele *sale.* Artistul de la sfîrşitul secolului XVIII – începutul secolului XIX vedea, simţea, se bucura şi suferea altfel decît un artist al zilelor noastre. Alt mediu, alte probleme, alte speranţe, alte deziluzii şi alte împliniri au dat naştere altor manifestări în *toate* artele. O cantată de Bach poate fi imitată şi astăzi, dar niciodată aşa cum ar fi compus-o Bach însuşi, pe baza talentului său, dar şi a unor coordonate precise legate de epoca respectivă. Chiar dacă un artist al zilelor noastre ar fi în stare să se transpună, în sens transcendental, într-o epocă mai veche, el ar rămîne totuşi, în sens imanent, tributar epocii *sale,* în aşa fel încît opera sa creatoare ar purta, nici vorbă, costumul unui alt secol, n-ar poseda însă niciodată conţinutul spiritual şi afectiv al acestuia.

*

Radiografia pare a deosebi fără dificultate un Van Gogh autentic de unul fals. Falsificatorul ar putea totuşi obiecta la aceasta că, ţinînd seama de tehnicile diferite în care picta Van Gogh, ar fi posibil ca radiografia să ne ofere de fiecare dată numai analogia cu sau deosebirea de anumite opere ale pictorului.

Un factor de incertitudine ar persista totuşi. Tiţian, Rubens, Rembrandt, Van Eyck şi mulţi alţi pictori şi-au schimbat în decursul timpului stilul iniţial, au adoptat alte tehnici, alte unelte şi materiale, încît operele lor din diferite epoci de creaţie nu pot fi identificate întotdeauna cu absolută siguranţă prin constatări empirice *simple* sau cu ajutorul chimiei sau fizicii. Armenini scria încă în 1587 despre «modul de lucru nou, migălos, uscat şi aspru», atunci cînd Van Eyck a trecut la pictura pură în ulei. La începutul activităţii sale, Tiţian picta — după cum relatează scriitorul italian Vasari — cu o asemenea incredibilă hărnicie şi cu tot atîta fineţe, încît tablourile sale «erau de acelaşi mare efect atît de aproape cît şi de departe», pe cînd mai tîrziu, «aplica culoarea în trăsături de penel largi» ceea ce făcea ca «tabloul să pară desăvîrşit şi personajul ca viu numai privit de departe». — Multe pledează pentru presupunerea că la pictarea în suprafeţe largi şi neglijarea a numeroase amănunte ce se remarcă în tablourile mai tîrzii, a contribuit şi prezbiţia apărută la Tiţian la bătrîneţe. Dacă, examinînd din punct de vedere tehnico-ştiinţific una din operele de bătrîneţe, s-ar porni de la caracteristicile unei picturi din tinereţe a lui Tiţian, s-ar putea ca «concluzia» să ducă la îndoieli cu privire la autenticitatea unuia sau a celuilalt tablou.

Metodele ştiinţifice de investigaţie au o arie atît de largă, încît prezentarea lor amănunţită trebuie să-i rămînă rezervată literaturii de specialitate. Guy Isnard, un funcţionar superior al poliţiei

pariziene, scria în cartea sa «Les Pirates de la Peinture», că specialiştii aplică la verificarea materială a tablourilor o metodă convingătoare, şi anume înfig un ac în masa de vopsea a picturii. Dacă acul stă fix în masă, aceasta dovedeşte că este vorba de un tablou creat relativ recent; dacă însă acul pătrunde foarte greu sau deloc în masă iar vopseaua se pulverizează sub presiunea sa, din aceasta se poate trage concluzia că avem de a face cu un tablou vechi. Această afirmaţie este absolut eronată. Oricare falsificator cît de cît pregătit tehnic va fi în stare să obţină după dorinţă întărirea artificială a vopselelor — exemplu clasic este Han van Meegeren — astfel ca proba primitivă cu acul să fie totalmente neconcludentă. Specialiştii şi autorii de specialitate greşesc deopotrivă.

Esenţială rămîne examinarea ştiinţifică, cu diferitele variante ale *fotografiei*, începînd cu fotografierea unui fragment, apoi prin mărirea lor şi ajungînd pînă la fotografierea cu lumini de intensitate diferită, apoi radioscopia şi radiografia de diverse feluri, pînă la fotografierea cu raze x a suprafeţei şi a straturilor.

Prin utilizarea razelor Roentgen pentru studiul picturilor, cercetările Institutului Doerner din München, sub conducerea dr. Chr. Wolters, au dus la rezultate hotărîtoare. Pornind întotdeauna de la premiza că: pe de o parte, particularităţile operei de artă individuale reprezintă baza şi punctul de pornire a investigaţiei artistice propriu-zise şi că pe de altă parte, examenul radiologie al unei picturi are o semnificaţie reală numai în legătură cu toate celelalte posibilităţi de investigaţie ştiinţifică, este important să se precizeze că radiografia evidenţiază cu deosebită claritate două proprietăţi ale tabloului:

În primul rînd, folosirea albului de plumb, din care se poate conchide asupra luminozităţii construcţiei picturale. Astfel devine vizibilă structura plastică spaţială a picturii, care de obicei oferă — mai bine decît compoziţia lineară şi a planurilor — posibilitatea de a se trage concluzii lipsite de echivoc. Se văd deci mai marcant

elemente care ar putea fi observate, — deşi cu mai puţină claritate, şi fără mijloace ajutătoare tehnice.

În al doilea rînd, *procesul de creaţie;* prin aceasta devin sesizabile elemente a căror cercetare opera terminată n-o mai permite.

Microscopul permite examinarea celor mai minuscule particule transparente mărindu-le de multe mii de ori, iar *microscopul electronic* de o sută de mii de ori. Prin *filtre* culorile pot fi eliminate sau scoase mai puternic în evidenţă.

Exploatarea diferitelor *lungimi de undă* şi *scările spectrale comparative*, fac de asemenea parte din mijloacele de investigaţie ale ştiinţelor exacte.

Microscopul comparativ permite clarificarea concomitentă a unor detalii ale structurii interne a două tablouri, unul dubios şi celălalt neîndoios autentic. Pe calea comparării se poate ajunge la elucidarea în mare măsură a problemei.

În afară de cele optice, ştiinţa dispune şi de metode de investigaţie *chimico-analitice.* Dacă analiza chimică descoperă chiar şi o singură substanţă care n-a existat încă în pretinsa epocă de creaţie a picturii, falsificarea sau contrafacerea este dovedită.

«Svelature, Trenta o Quaranta!» — Tiţian aplica deci 30 pînă la 40 straturi de glasiu, dar nu uniform, pe întregul tablou ci în funcţie de cerinţele diferitelor fragmente. Iată deci că nici măcar o examinare radiologică a straturilor n-ar putea furniza o dovadă absolut sigură că opera în ansamblu ar fi creaţia lui Tiţian.

Pe lîngă pictura «alla prima» se folosea şi tehnica elaborării treptate de grunduri şi a straturilor picturale superioare, aplicarea făcîndu-se cu verniuri de răşină în parte obişnuite, în parte speciale. Aşa precum îi sfătuia pe alţii «să murdărească vopseaua» pentru a obţine anumite efecte, Tiţian o făcea şi el însuşi. Ruperea tonului unic cu culori contrastante a generat o manieră de a picta diferită de cea iniţială; din această cauză, cercetarea unor opere mult depărtate în timp una de cealaltă poate duce la constatări a căror valabilitate

se restrînge la una sau alta dintre lucrări, dar şi aceasta în limite relativ înguste. Această stare de fapt constituie temeiul obiecţiilor ridicate împotriva veridicităţii absolute a constatărilor bazate numai pe examenul roentgenologic sau pe alte metode ale ştiinţelor exacte. Obiecţiile îşi pierd fireşte justificarea acolo unde radiografiile — sau alte metode de investigaţie chimico-fizice — dezvăluie repictări ulterioare sau alte caracteristici structurale invizibile cu ochiul liber, din care trebuie să se ajungă forţamente la concluzia că lucrarea este falsificată sau contrafăcută. Factorii de incertitudine cresc proporţional cu calitatea falsificării. *Figurile gotice* înlesnesc cel mai repede delimitarea falsului autentic, pentru că îmbină sculptura cu pictura. Reprezentarea figurativă avea să devină un ansamblu unic de sculptură şi pictură abia datorită unei decorări specifice («Fassung») — pictare asociată cu aurire. (Sculpturile nepolicrome constituie o excepţie)

Noţiunea de «fals» implică aici în principiu numeroase subîmpărţiri:

a) falsificarea întregii opere;

b) contrafacerea unei opere vechi prin modificarea stilului, cum ar fi transformarea unei figuri din goticul tîrziu, într-o lucrare romanică, prin schimbări aduse în maniera de cioplire a materialului;

c) prefacerea lucrării originale prin intervenţia în amănunte decisive, spre a transforma de pildă imaginea unui episcop în cea a unui împărat, schimbînd mitra într-o coroană;

d) refacerea totală, cînd este utilizat numai materialul originalului;

e) contrafacerea unei decoraţii simple prin aurire suplimentară în scopul creşterii valorii operei în ansamblu.

Expertizele care se mărginesc exclusiv la aprecierea stilului şi a caracterelor distinctive exterioare se dovedesc cu totul necorespunzătoare cînd este vorba de imitaţii executate cu o înaltă

măiestrie. Lucrări ale unor falsificatori, imitatori şi pastişori ca Dossena, Bastianini, Antonio dal Zotto, van Meegeren, Malskat, Weininger şi alţii au fost declarate opere originale de necontestat. Erori grave comise de specialişti renumiţi în ale artei au discreditat cu desăvîrşire asemenea expertize.

În Muzeul Naţional Bavarez din München, era expusă timp de mulţi ani o remarcabilă imagine sculptată a Sf. Gheorghe, considerată o «lucrare caracteristică a şcolii tiroleze, din jurul lui 1480». Wilhelm Pinder i-a subliniat importanţa în publicaţia sa «Holzplastik» (Sculptura în lemn). În 1927 această capodoperă gotică (inventariată în «Das Bayerland» vol. 38, I, pag. 35) a fost declarată un fals grosolan, executat în jurul anului 1860, «categoric» după un model din jurul anului 1480, aparţinînd goticului tîrziu şi provenind din cercul lui Pacher. Lucrarea s-a mutat în pivniţele muzeului, în tovărăşia a numeroase alte falsuri. Sf. Gheorghe a rămas însă doar puţini ani în depozit. O nouă examinare l-a reabilitat şi i-a redat locul iniţial în muzeu. «Constatări certe» au reafirmat că ar fi vorba «categoric» de o valoroasă sculptură în lemn provenind de prin 1480. Care din cele două aprecieri «categorice» să fie realmente demnă de încredere?

Ochiul omenesc se poate înşela; expertizele cunoscătorilor de artă, bazate pe cunoştinţe şi intuiţie, sînt periclitate de arta falsificatorilor. Iată de ce în cazuri de îndoială ultimul cuvînt se cuvine să-l aibă investigaţia ştiinţifică. Fără discuţie, o insuficientă analiză şi valorificare a rezultatelor exacte furnizate de examenele fizice şi chimice poate transforma absolutul în relativ. Căci chiar şi instrumentul cel mai desăvîrşit depinde de omul care-l mînuieşte. În caz de dubiu, investigaţia cu mijloacele oferite de ştiinţele exacte trebuie să aibă totuşi prioritate faţă de aprecierile stilistice, estetice şi intuitive. În ultimă instanţă, numai examenul chimic şi fizic poate decide între autentic şi fals. Dacă rezultatul investigaţiilor exacte este în contradicţie cu expertizele specialiştilor în artă, atunci acestea din urmă trebuie considerate erori. Din punct de vedere

uman poate fi motivată poziţia expertului care îşi menţine părerea chiar împotriva constatărilor incontestabile ale examenului ştiinţific; acest lucru nu-i conferă însă argumente convingătoare. Unde sentimentul şi ştiinţa intră în conflict, impalpabilul trebuie să cedeze pasul palpabilului. De vreme ce azi există posibilitatea de a determina cu destulă precizie prin sistemul măsurării radiaţiilor vîrsta rocilor preistorice, a uneltelor primitive şi a unor complicate formaţiuni geologice, este clar că nici identificarea ştiinţifică a operelor de artă n-ar avea de ce să cunoască limite. Există totuşi falsuri care nu pot fi constatate. Să luăm ca exemplu un caz simplu:

În decursul a două milenii au dispărut numeroase tipare originale ale unor vechi şi rare monezi romane, greceşti şi medievale. Ele sînt folosite pentru baterea a noi piese «antice» de colecţie şi anume: tetradrachme, statere de aur, soldi de aur, bracteate, zechine, guldeni, în aliaje de aur şi argint corespunzătoare aliajului originalelor. Aceste imitaţii sînt trecute de falsificatori dintr-o mînă într-alta, spre a le «uza» prin «folosinţa naturală»; ele se freacă reciproc purtate în săculeţe de piele care conţin numai bucăţi de metal corespunzătoare epocii respective. Optimiştii au sperat să poată descoperi chiar «falsuri perfecte» cu ajutorul «ceasului atomic». Metoda este însă aplicabilă numai la obiecte în compoziţia cărora intră şi carbon avînd greutatea atomică 14 (După dr. Werner Koch).

Sculpturile gotice pictate şi aurite reclamă o examinare deosebit de temeinică, care să aibă în vedere întregul material: lemnul, grundurile, masa, vopselele, auritul, suprafeţele exterioare şi interioare; în funcţie de felul operei de artă trebuie aplicate diferite metode, ţinîndu-se seama de faptul că valoarea materială a obiectului pune limite desfăşurării mijloacelor de investigaţie, mai ales dacă este vorba de proprietate particulară. Într-un proces penal, ce poate avea consecinţe grave, problema cheltuielilor necesare aflării adevărului va trebui decisă din punct de vedere juridic.

Cel mai uşor se recunoaşte ca fals o statuie complet nouă. În

cazul imitaţiilor «proaspete» nici o manipulaţie a falsificatorului nu va putea periclita în mod serios analiza. Dacă lemnul a fost tratat cu baze şi acizi sau a fost îngropat multă vreme în pămînt sau argilă, îmbibarea întregii mase va fi total diferită de cea produsă în condiţii naturale. Acolo unde fibrele par atacate şi cu culoarea schimbată, modificările se prezintă atît de uniforme cum nu se produc niciodată în realitate, nici măcar cu o regularitate oarecum asemănătoare, în cazul modificării naturale a structurii lemnului în decursul secolelor.

Dacă s-a procedat la impregnarea totală a lemnului cu substanţe chimice, gradul de ardere sau de distrugere pe anumite porţiuni de suprafaţă este atît de ridicat, încît poate fi sesizat de cele mai multe ori şi cu ochiul liber.

Nici o «baie» ulterioară urmată de «coacere» nu pot îndepărta în întregime chimicalele utilizate. Reactivi simpli dezvăluie tratarea frauduloasă a obiectului în scopul învechirii artificiale.

Dacă falsificatorul a folosit lemn vechi *veritabil*, constatarea falsului devine ceva mai complicată, fără a prezenta totuşi o mare dificultate.

Falsificatorul a putut obţine lemnul din pilonii sau grinzile unor construcţii vechi; în acest caz, prin operaţia de sculptare, care îndepărtează integral sau parţial suprafaţa, se creează o «epidermă» nouă, relativ tînără, în timp ce la o lucrare veche autentică au *aceeaşi vîrstă* şi epiderma *şi* masa, de la muchii pînă la cele mai profunde adîncituri şi la părţile scobite.

Falsificatorul trebuie să lucreze, fireşte, în primul rînd, din punct de vedere pur profesional, exact în tehnica acelei epoci în care pretinde că ar fi luat naştere opera şi în stilul maestrului căruia urmează a-l fi atribuită. Îi lipseşte însă pentru aceasta elanul propriu adevăratului creator, impulsul ce-i vine din spiritul şi din trăirea vremii sale. Sculptorul secolului XV încerca faţă de sfinţi sentimentul omului ancorat în credinţa medievală; imitatorul zilelor noastre nu-l poate urma în acest domeniu. Încercarea *conştientă* de a

simula ceva străin propriei firi îi pune limite artei falsificatorilor, abstracţie făcînd de problemele inerente materialelor folosite.

De aceea falsificatorul va prefera să evite dificultatea realizării unei compoziţii «vechi» proprii, înlocuind-o cu simpla copiere a unui original vechi. El îşi expune astfel opera pericolului mărit de a fi identificată ca o imitaţie modernă. Vechii maeştri au creat şi ei uneori «replici», astfel încît au apărut două sau mai multe originale aproape identice; toate aceste cazuri reclamă însă mare circumspecţie, deoarece numeroase repetări sînt datorate elevilor şi nu maeştrilor.

În afara imitării operei în sine, falsificatorul are de biruit o seamă de sarcini adiacente mai mărunte dar nu lipsite de importanţă. Un obiect de artă autentic, de o anumită vechime, are, îndeosebi dacă se compune din materiale diverse, mai multe feluri de patină. Lemnul vechi este ros de carii. Metalele suferă modificări mai ales la suprafaţă. Fildeşul îşi schimbă culoarea. Textilele se rup în mod diferit, în funcţie de fibra utilizată. Vopselele se închid la culoare. Verniurile crapă, se contractă, se fisurează. Falsificatorul trebuie să imite toate acestea. De pildă, *cariile* sînt nişte vieţuitoare foarte supărătoare. Căci la sculpturile vechi deschiderile şi canalele săpate de ele corespund formelor sculpturii. Dacă însă cariile au acţionat în structura unui stîlp sau a unei traverse vechi aceste deschideri şi canale par «deplasate» în sculptura nou cioplită. Prin îndepărtarea unor întregi straturi de lemn, ele apar în masa altfel modelată la locuri nepotrivite.

Falsificatorul poate încerca să «înzestreze» un lemn necariat cu urme de carii artificiale. De metoda pe vremuri foarte agreată a împuşcării cu alice de calibru mic (pentru păsări) nu va face uz nici un falsificator care se respectă. De altfel, alicele se pot depista uşor introducînd în găuri un ac de oţel. Dar canalele cariilor veritabile nu pot fi imitate nici cu burghiul, nici cu dalta de scobit cea mai fină, nici cu vreun alt instrument asemănător. Caria nu sapă un tunel drept. Ea înaintează, mîncînd, în curbe. Fiind o fiinţă muritoare, lasă

în urmă-i rămăşiţe fiziologice. Canalul ce-l sapă îi este pînă la urmă şi mormînt, iar cariile moarte nu pot fi înlocuite nici prin cel mai rafinat truc. Întrucît ele mor în *fibra* de lemn, a eşuat şi încercarea unor falsificatori deosebit de minuţioşi, care au insuflat în canale artificiale larve şi insecte moarte scoase din găuri de insecte veritabile. După aspectul deschizăturii se poate recunoaşte dacă aceasta este naturală sau artificială, deoarece aparatul de masticaţie de mare precizie al cariei roade un orificiu aproape perfect rotund, care duce în canalul de lemn fără nici o zdrelitură. Toate deschizăturile realizate cu burghiul, sula, acul sau cu alice poartă semne marginale caracteristice fiecăreia din aceste moduri de manipulare.

S-a încercat să se obţină orificii perfect rotunde şi canale strîmbe cu ajutorul unor ace de oţel curbate incandescente, înfipte în lemn. Deschizătura a ieşit într-adevăr rotundă şi canalul curbat, dar o lupă de oarecare tărie a scos la iveală urmele carbonizării.

Cele de mai sus sînt valabile pentru toate falsurile la care s-a folosit lemnul: tablouri pictate pe lemn, sculpturi în lemn, lustre, rame şi mobilă, ca să amintim doar cîteva. Ceea ce s-a spus despre rosăturile de carii se referă în măsură şi mai mare la sculpturile pictate şi aurite, la care grundul pentru pictură şi suprafeţele vopsite uşurează considerabil examinarea canalelor.

La statuia veche ornamentată, canalele ce vin din interiorul masei de lemn nu urcă vertical spre suprafaţă, deoarece întîlnind stratul de grund caria îşi schimbă direcţia de săpare. Ea evită suprafaţa, deoarece stratul ce o acoperă nu este pe gustul ei, şi sapă mai departe în lemn, care constituie hrana sa. Acesta este motivul pentru care suprafaţa de pe care a căzut decoraţia prezintă deseori un adevărat labirint. Sub stratul de cretă apar în lemn brazdele săpate de cariile ce caută ieşire în lung şi în lat. De aceea se şi lasă ademenit falsificatorul să provoace prin înfierbîntare pleznirea artificială parţială a stratului său decorativ şi să scobească în aceste porţiuni canale artificiale. Canalele făcute cu unelte se deosebesc atît

de simţitor de cele naturale, încît pot fi identificate cu ochiul liber. Cariile îşi lasă, evident, şi în canalele de refugiu excrementele şi rămăşiţele pămînteşti, exact ca în canalele ce traversează masa lemnoasă.

Compoziţia chimică a materialelor folosite pentru grund şi a vopselelor se determină fără greş cu ajutorul microscopului, a analizei chimice şi spectrale. Cu ajutorul razelor vizibile şi invizibile este posibilă stabilirea structurii chimice şi a cantităţii substanţelor. Acestea pot fi deci comparate cantitativ şi calitativ cu cele utilizate la operele autentice. Aplicarea combinată a unor metode de investigaţie ce se completează reciproc duce la depistarea falsului. Oricît şi-ar combina falsificatorul masa de grund şi vopselele după reţete medievale şi ar imita maniera de lucru a vechilor maeştri, el nu va putea produce artificial în condiţii perfecte modificările naturale cărora le sînt supuse substanţele de-a lungul secolelor. Oricît ar «învechi» el pictura şi poleiala de aur — prin deteriorare, răzuirea culorii pe-alocuri pînă la grund, acoperirea aurului din cutele adînci cu vopsea de nuanţă murdară, «coacerea» întregii lucrări, tratarea ei, după uscare, cu glasiuri din vopsele frecate după formule diverse, obţinerea unei suprafeţe mate şi prăfuite, aplicarea verniului şi craclarea lui — şi ar mai efectua tot atîtea manipulaţii cîte poate născoci creierul său plin de ştiinţă şi de şiretenie: tocmai această «perfecţiune» dă negreşit de gol escrocheria, dacă examenul chimic şi fizic se face temeinic, deoarece fiecare fază a falsificării poartă în sine o posibilitate în plus de descoperire.

Trădătoare este în primul rînd *craclarea.* Falsificatorul dispune de trei metode pentru imitarea acestui fenomen caracteristic îndeosebi tablourilor vechi pictate pe pînză:

1. Lacul acoperitor se zgîrie cu un ac de oţel foarte ascuţit iar în crăpăturile foarte fine rezultate se introduce prin frecare murdărie.

2. Suprafaţa se încinge scurt timp la temperatură foarte înaltă.

3. Se aplică un verni care cracleză.

Acesta se găseşte în comerţ. Se compune din două lichide, dintre

care unul se usucă mai încet decît celălalt; la întărire, lichidul mai «leneş» îl face să crape pe cel deja uscat, dînd astfel naştere reţelei de fisuri.

Nici una din craclurile artificiale nu rezistă examenului ştiinţific. Praful ce s-a aşezat în decursul timpului în crăpături are o structură mult mai complexă decît praful «elementar», funinginea, chitul de vopsea sau pur şi simplu murdăria pe care falsificatorul o introduce în pictură. Analiza chimică a particulelor extrase din crăpături arată dacă este vorba de material «tînăr». Praful originar din secole diferite este şi el diferit; să ne gîndim numai la faptul că motorină există de numai circa cincizeci de ani.

În lucrarea sa «Graphic», apărută în 1658, William Sanderson relatează că pictorul parizian Laniere are o metodă ingenioasă de a trata vopselele în aşa fel ca picturile sale să pară vechi. După ce termină un tablou îl rulează, drept care suprafaţa se umple de crăpături foarte fine, întregul părînd un original vechi cu adevărat. Realizarea unei reţele artificiale de cracluri cu ajutorul unor vopsele cu uscare rapidă şi rigide, care crapă la rulare, a fost deci practicată deja la mijlocul secolului XVII. Multe pledează însă în sprijinul tezei potrivit căreia falsuri erau învechite încă mult mai de timpuriu cu asemenea artificii. «Murdăria de muşte» de pe vechile sculpturi şi picturi se imită de obicei prin stropirea cu o soluţie de praf de asfalt dizolvat în terebentină. Acestor puncte le lipsesc, fireşte, substanţele cu care obişnuiesc să se eternizeze muştele — ceea ce rezultă, bineînţeles, din analiză.

Nu rezistă nici unui examen competent nici aurirea nouă peste cea veche a unui obiect. Maeştrii medievali nu dispuneau de foiţe de aur fin laminate cu prese de precizie. Chiar şi foliile cele mai groase de azi sînt încă mult mai subţiri decît straturile cele mai fine aplicate pe vremuri. Pe deasupra, în evul mediu şi aliajul masei de aur era altul; există deci două posibilităţi de diferenţiere. Inspirat de un tablou de Simone Martini (1283-1344), Dossena a creat un grup statuar din lemn, în mărime naturală, reprezentînd Buna-Vestire.

Experţii în artă s-au mirat, ce-i drept, că a apărut ca din senin o sculptură creată de pictorul Simone Martini, dar opera realmente prodigioasă a învins ezitările de început. Ea a fost declarată autentică. Cu toate acestea, o examinare atentă de către un specialist — în acest caz chiar şi un tîmplar — fără mijloace şi instrumente ştiinţifice, chiar fără lupă, ar fi fost suficientă pentru a demonstra întreaga absurditate a atribuirii acestei creaţii unui maestru din secolul XIV.

Dossena a obţinut lemnul pentru această lucrare monumentală, fără nici o intenţie de falsificare, din mai mulţi butuci vechi de lemn pe care i-a prins laolaltă cu clei de fabrică apărut în comerţ abia după 1880. Însuşi faptul că bucăţile de lemn erau încleiate în manieră modernă excludea posibilitatea ca opera să provină din goticul timpuriu, întrucît în această epocă se cunoştea numai îmbucarea în formă de pană sau îmbinarea cu dibluri cu ajutorul cleiului de oase.

Ceea ce este valabil în principiu pentru sculpturi se potriveşte de fapt, desigur aplicat raţional la fiecare caz în parte, tuturor imitaţiilor.

Dacă este vorba de un *tablou pictat pe aramă*, trebuie cercetat în primul rînd gradul de contopire a suprafeţei metalului cu grundul şi materia picturală. Întrucît porozitatea aramei se modifică în mod foarte diferit, în decursul timpului, pe partea din faţă acoperită de vopsea şi pe partea din spate goală, aceasta însăşi uşurează determinarea vîrstei aproximative.

Picturile pe pînză ar trebui supuse întîi examenului fizic apoi celui chimic al vopselelor şi straturilor de grund cărora să le urmeze cercetarea fibrelor textile şi a combinării lor cu masa de grund şi materialul colorant.

La un examen minuţios erorile sînt ca şi excluse. Falsificatorul crede deseori că poate îngreuna stabilirea compoziţiei pînzei prin operaţia numită «rantoalare» (dublare a pînzei), care constă în «întinderea» prin lipirea pînzei originale pe o pînză nouă sau pe

lemn. Examenul microscopic şi reactivii chimici ajung de obicei pentru a se putea deosebi rantoalajul (dublarea), determinat de necesitatea mai bunei conservări a unui tablou vechi de cel executat numai pentru a servi falsificatorului.

Mai dificilă este deosebirea cu mijloace ştiinţifice a autenticului de fals cînd este vorba de *desene,* fie ele mai vechi sau de dată mai recentă. Suportul, de carton sau hîrtie, poate fi oricînd procurat ca material original. Componenţa creionului de plumb, grafit sau a cretei roşii poate fi refăcută aproape identic. Cu toate acestea, examenul ştiinţific — în primul rînd analiza spectrală — constituie şi în acest sector, frecventat cu dragă inimă de falsificatori, un sprijin preţios. Concordanţa «ideală» dintre mijloacele folosite pentru imitare şi cele din vremi trecute ar putea crea premizele necesare pentru ca opera să pară un întreg veridic ca material, formă, configurare şi conţinut de viaţă, numai în acele cazuri în care conlucrează măiestria şi inteligenţa. La imitaţiile care au luat naştere din armonia acestor factori, elementul hotărîtor este opinia istoricului de artă, a adevăratului expert în ale artei.

La sculpturile în piatră sau cele *turnate în metal* metodele moderne de investigaţie permit decizii fără echivoc. Dacă însă este vorba de un fals creat chiar în epoca originalului sau numai puţin mai tîrziu, liniile de demarcaţie sînt deja mai puţin nete. O lucrare creată în secolul I e.n., care pastişează un original din secolul I î.e.n. nu poate fi clasificată numai prin examene ştiinţifice. Numai cercetarea stilistică comparativă de mare profunzime, efectuată de un istoric de artă, poate duce la o evaluare relativ justă.

Cu cît decalajul în timp dintre original şi imitaţie este mai mare, cu atît mai cert se poate dovedi falsificarea cu metodele ştiinţelor exacte şi ale teoriei artelor. Patina, în înţelesul atît simbolic cît şi chimic al cuvîntului, se poate imita în aşa fel ca să înşele ochiul omenesc; patina artificială nu rezistă însă instrumentelor de cercetare perfecţionate.

Falsurile din domeniul *orfevrăriei* pot fi aproape fără excepţie

depistate, chiar dacă aceasta necesită deseori un şir de examene de lungă durată. Nici stanţele autentice vechi, bătute în lucrări falsificate sau contrafăcute, nu pot împiedica deosebirea falsului de autentic.

Cu multă siguranţă se lasă deosebit falsul de autentic pe tărîmul aproape nelimitat al banilor, filateliei, ceramicii, al celor mai diferite antichităţi în general.

Banii falşi au fost recunoscuţi ca atare chiar dacă au fost produşi în ateliere de falsificare care dispuneau de toate mijloacele tehnice ale unei monetării de stat. Nici una din bancnotele, mărcile poştale, cartelele de pîine, timbrele fiscale confecţionate cu sprijinul autorităţilor în timpul celui de al doilea război mondial nu i-a putut induce în eroare pe experţi. Imitaţiile germane ale bancnotelor englezeşti bunăoară semănau leit; laboratorul Băncii Angliei a identificat totuşi fiecare exemplar. Faptul că gravuri în lemn false, gravuri în aramă false, timbre scumpe false, faianţe false şi sarcofage false nelinişesc piaţa artei nu este atît de important pe cît este faptul că falsurile pot fi descoperite cu metodele actuale de investigaţie. Cine doreşte să fie sigur că obiectele de artă sau antichităţile pe care le posedă sînt veritabile ar trebui să se folosească de aceste metode. Nu este însă mic numărul acelor colecţionari care *nu vor* o certitudine absolută.

Numai progresului ştiinţelor i se datorează faptul că metode de cunoaştere din ce în ce mai precise şi mai sigure pun artei falsificatorilor limite tot mai înguste. Astăzi sînt suficiente doar cîteva miligrame de substanţă pentru a efectua o probă absolut concludentă. Coloranţii sintetici, ca albastru de Prusia şi alb de zinc, există numai din secolul XVIII, ultramarinul, cobaltul şi galbenul de cadmiu sintetice — din sec. XIX. Picturi conţinînd deci aceşti coloranţi n-au putut fi create înaintea secolului XVIII, respectiv XIX, ori au suferit repictări. S-a reuşit de repetate ori să se identifice drept falsuri neîndoielnice imitaţii excelente ale unor opere din

secolele XV şi XVI, deoarece examinarea şasiului pînzei cu raze X a scos la lumină cuie fabricate *de maşină.* Întrucît fixarea cu cuie a marginilor coincide în timp cu terminarea tabloului, această împrejurare decide în problema «autentic sau fals».

Tehnica marilor maeştri al epocilor clasice este cunoscută doar sumar în datele sale esenţiale, în timp ce maniera de lucru a marilor pictori din secolele XIX şi XX ne este familiară pînă în cele mai mici amănunte. N. F. Burger descrie modul de lucru al lui Ferdinand Hodler la pictarea peisajelor din Maloja: maestrul elveţian picta numai cu 8 culori — lac de garanţă, ultramarin deschis, oxid de crom aprins, cadmiu limon, ocru deschis, ocru închis, cinabru şi alb. El începea cu desenarea părţilor umbrite executate în general cu albastru. Părţile luminoase le lucra cu lac de garanţă şi continua astfel pînă şi în detalii. Subţia vopseaua cu puţin petrol. După aceea revenea, acoperind nuanţa realistă cu pensula, lua vopseaua cu muchia spatulei, chiar şi din mijlocul petei de culoare, lăsînd doar un strat foarte subţire de vopsea, adeseori mai gros la margini.

Apoi desena iar cu vopsea diluată, picta cu pensula şi scotea, îndepărta, surplusul de culoare cu spatula. Cunoaşterea exactă a structurii unui tablou, a culorilor folosite şi a manierei de lucru cu penelul uşurează imens deosebirea falsului de autentic. Căci, pînă şi cei mai scrupuloşi imitatori posedă arareori cunoştinţele (şi aproape niciodată răbdarea) necesare copierii desăvîrşite a tehnicii artistului pe care vor să-l imite.

BIBLIOGRAFIE

I. LUCRĂRI FUNDAMENTALE

BERGER, Ernst, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, Dr. W. Callwey, München 1901.

CONDIVI, A., Das Leben des Michelangelo Buonarroti. Quellenschriften zur Kunst-Geschichte, 1874.

— Michelangelo, inițial Roma 1553. Trad. de Albert, Ilg, Viena 1874.

DOERNER, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1921. Reeditată de Prof. Toni Roth, München 1944.

GAYE, Gio., Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze, vol. 2 1838/40.

HOLLANDER, Barnett, The international Law of Art, Bowes & Bowes, London 1959.

KÖPPEN, Walter v., Kunst und Kunstfälschungen. Schäckermann und de Greiff, Wiefeld 1912.

KURZ, Otto, Fakes. A Handbook for collectors. Faber & Faber Ltd., London 1948.

NEUBURGER, Albert, Aus der Technik der Altertumsfälschung, Frankfurter Nachrichten, 1.9.1911.

— Die Fälschung von Altertümern. Moderne Kunst, 1914/3.

— Die Technik der Fälschung von Altertümern. Reclam Universum. 1917/8.

— Echt oder Fälschung? Verlag R. Voigtländer, Leipzig 1924.

PAZAUREK, G. E., Keramik. Reichenberg 1905.

RAEHLMANN, E.: Über die Maltechnik der Alten. E. A. Seemann, Leipzig 1910.

— Farbstoffe der Malerei. E. A. Seemann, Leipzig, 1914.

— Wie ich die Frage der Florabüste untersuchte. Die Umschau, 29.1.191 o, Frankfurt/M.

TIETZE, Hans, Genuine and false. Max Parrish & Co. Ltd.,

London 1948.

— Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung (Zeitschrift fur Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, Vol. 27, 1933).

— Die Frage der Expertisen. Kunst und Künstler, 1927/28, Berlin.

VASARI, G., Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Con nuove annot. e commenti di G. Milanesi. 9 volume, Firenze, Sansoni 1878/85.

— Idem, — edizione IV., con note e arricchita dei Ritratti degli artişti. Adriano Salani, Viale Militari, Firenze, f.a.

WALKER, John, Bellini and Titian at Ferrara. Phaidon Press, London 1956.

WILM, Hubert, Die Gotische Holzfigur. Stuttgart 1942, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

WOLTERS, Chr., Die Bedeutung der Gemäldeuntersuchungen mit Rontgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Frankfurt 1938.

WÜRTENBERGER, Thomas, Das Kunstfälschertum. Editura H. Bohlaus Nachf., Weimar 1940.

— Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege. Editura Franz Steiner GmbH., Wiesbaden 1951.

ZANI, P., Enciclop. metod. d. belle arti, Parma 1819/24.

— Materiali per service alia storie dell'incisione. Parma 1802.

II. LITERATURĂ DE SPECIALITATE

ALPATOV, M., Corot. Moscou 1936 (Izoguize).

ARETINUS, Angelus, Tractatus de maleficiis. Coloniae Agrippinae 1599.

ARNAU, Frank, Lexikon der Philatelie, Berlin (Ullstein) 1956.

— Das Auge des Gesetzes, Düsseldorf 1962.

AUDSLEY and BOWSS, J., Keramic art of Japan. Liverpool 1875.

BAGLIONI, Gio., Le vite de'Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori. Napoli 1743.

BANGE, E. F., Fälschungen von Kunstwerken. Handwörterbuch der Kriminologie, 1932.

BAUER, u. H. RINNEBACH, L'examen des peintures aux rayons x. Son importance et ses limites. Mouseion, 1931.

BASTELAER, R. van, Les Estampes de Peter Brueghel. Bruxelles 1908.

BAYARD, E., L'art de reconnaître les fraudes.

BAZIN, Germain, Corot. Paris 1941 (Tisné).

BEHRMANN, S. N., Duveen. London 1952.

BEISSEL, Stephan, Aus dem modernen Kunst-und Antiquitatenhandel, Münchener Allgemeine Zeitung, Supliment, iulie 1900.

— Gefälschte Kunstwerke, Freiburg i. Br. 1909.

BELLORI, Gio. Pietro, Vite dei Pittori, scultori ed architetti moderni.

BELT, Elmer, Manuscripts of Leonardo da Vinci. Los Angeles 1948.

BENDER, Ewald, Die Kunst Ferdinand Hodlers I., Rascher & Ge, Zürich 1923.

BERGER, E., Die Wachsmalerei. München 1917.

BERLEPSCH, H. A., Chronik der Goldund Silberschmiedekunst. St. Gallen f.a.

BERLING, Karl, Altes Zinn. Berlin 1919.

BERNT, W., Altes Glas. München f.a.

BIBRA, Ernst, Die Bronzen und Kupferlegierungen der alten und ältesten Volker mit Rücksichtnahme auf jene der Neuzeit. Erlangen 1869.

BINDING, Karl, Lehrbuch des Gemeinen Deutschen Strafrechts. Leipzig 1902.

BLANCHET, A., Essai sur l'Histoire du papier. Paris 1901.

BODE, Wilhelm von, Wie soli man alte Gemälde restaurieren? Der Kunstwanderer, Berlin 1919/9.

— Die Wachsbiiüste der Flora im Kaiser-Friedrich-Museum. Die Woche XI, Pag. 1943, Berlin 1909.

BÖHMERT, V., Beiträge zur Geschichte des Zunftwesens. Leipzig 1862.

BOGENG, W. v., şi KOHNEL, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig 1922.

BONNAFFÉ, E., Le Commerce de la curiosite. Paris 1895.

BONNARDET, Die Kunst, Kupferstiche zu restaurieren und Flecken aus Papier zu entfernen. Quedlinburg 1895.

BORRERT und LEHNERT, Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin 1935.

BOUCHOT, H., Les 200 Incunables Xylogr. du Dep. des Estampes. Paris 1903.

BRACHERT, Th., Gemäldepflege. Ravensburg 1955.

BRANDEN, F.J.v.d., Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883.

BRIEGER, Lothar, Das Kunstsammeln, Theorie und Technik. München 1921.

— Die Furcht vor der Fălschung. Der Sammler, Augsburg 1920/II.

— Betrogene Betrüger. Der Sammler, Augsburg 1921/6.

— Geheime Künstlersignaturen? BZ am Mittag, Berlin 9.3. 1920.

BRIQUET, Charles M., Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier, jusqu'en 1600, 4 vols. Paris, London etc. 1907. Buch-und Bucheinbandfälschungen und-verfälschungen, Ober. Der Kunstwanderer, Berlin 1921.

BUCHNER, Georg, Die Metallfärbung. Berlin 1910.

BURCKHARDT, J., Über die Echtheit alter Bilder (conferinţă netipărită, ţinută la 21.2.1882, păstrată la Arhivele din Basel).

CELLINI, B., Lebensbeschreibung. Traducere de Goethe. Goethe Opere, editat de Heinemann, vol. 27, Leipzig f.a.

CENNINI, C., Trattato della pittura. Traducere de Alb. Ilg, Viena 1871. O altă traducere se datoreşte lui P. V. Meuron f.a.

CHANTELOU, P. F., Tagebuch des Herm v. Ch. über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Editat de Hans Rose, München 1919.

CHERON, X-Ray-tests of old paintings. Scientific American. 26.2.1921.

CICERO, In verrem, de officiis. Heine, Berlin 1884.

COREMANS, Dr. F.B., Van Meegerens faked Vermeers and de Hooghs. Cassell & Co. Ltd., London 1949.

COURAJOD, L., L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques. Gazette des Beaux-arts. Paris 1887.

CRAMER, H.-C., Die Behandlung der Kunstfälschung im Privatrecht. Zürich 1947.

CUMMONT, F., Textes et Monuments, Bruxelles 1896/99.

CÜRLIS, Dr. Hans, Alceo Dossena, Ciclul de filme «Schaffende Hände» («Mîini creatoare»). Institut für Kulturforschung, Berlin W 8, f.a.

DANTZIG, M. M. van, Vincent? Amsterdam f.a.

— Kunstwerk, Maakwerk, Vervalsching. Amsterdam 1937.

— Frans Hals. Echt of Onecht. Amsterdam 1937.

— Johannes Vermeer. De «Emmausgangers» en de Critici. Amsterdam 1947.

DELANGE, H., şi C. BORNEMANN, Monographie de l'oeuvre de Bernard. Palissy 1862.

DEMEURE, F., Les Impostures de Part. Paris 1951.

DÉRIBÉRÉ-PORCHER-TENDRON, La Photographie Scientifique. Ed Montel 1931.

DIGGELMANN, J., Die Fälschung von Sammlungsobjekten und die strafrechtliche Bekämpfung derselben. Zürich 1916.

DONATH, A., Psychologie des Kunstsammlers. Berlin 1917.

— Wie die Kunstfälscher arbeiten. Praga 1937.

DRESSEL, H., Pirro Ligorio als Münzfälscher. Zeitschrift f. Numismatik, 1899.

DREY, Paul, Der Kunstmarkt. Eine Studie liber die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Stuttgart 1910.

DUVHEN, J. H., The Rise of the House of Duveen. London 1957.

EIBNER, A., Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. 1926.

— Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei. 1928.

EUDEL, Paul, Le Truquage. Librairie Molière. Paris f.a.

EXNER, F., Kriminologie, 1949.

FABER, Alexander, Verfahren zur Feststellung von Übermalungen bei Ölgemälden. Brevet de stat german Nr. 289935.

— Eine neue Anwendung der Röntgenstrahlen. Die Umschau. März 1914.

— Ergebnisse der Röntgenuntersuchungen von Ölbildern. Die Umschau, Frankfurt/M. 1921/6.

FABRICZY, C. von, Der Schlafende Amor des Michelangelo. Zeitschr. f. bildende Kunst, 1898/99, Pag. 306 şi urm.

FÄLSCHUNGEN, Beiträge zur Phänomenologie, Symptomatologie und Diagnostik. Wissenschaftl. Veröffentlichungen des kriminalistischen Laboratoriums der Polizeidirektion Wien. Graz 1930.

FAGAN, Louis, History of engraving în England. London 1893.

FALKE, J.v., Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. Wien 1877.

FISCHER, E., Antiquitätenindustrie. Plutus. Berlin, Oct. 1907.

FISCHER, Marcel, Betrügerischer Kunsthandel. Zürich 1946. Kunsthistoriker-Vereinigung.

FISCHER-BOTHHOF, E., Echte Fälschungen. 1947.

FREY, K., Michelangiolo Buonarroti. Berlin 1907.

FRIEDBERG, Robert, Gold Coins of the World. The Coins Currency Int., Inc. New York 1958.

FRIEDLÄNDER, Max J., Ober das Expertisenwesen. Jahrbuch für Kunstsammler, Frankfurt/M. 1921.

— Von Kunst und Kennerschaft. Ullsteinbuch Nr. 68, Berlin 1955.

— Der Holzschnitt. Handbuch der Museen, Berlin.

— Der Kunstkenner. Über englische Malerei. Berlin 1919.

FRIMMEL, J. v., Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig 1902/07.

FROENTJES, W., en WILD, A.M. de, De natuurwetenschappelijke Bewijsvoering in het Proces van Meegeren. Chem. Weekblad, 1949.

FROENTJES, W., L'affaire van Meegeren. Revue de Criminologie et de Police technique, 1949.

FUHR, K., Die akustischen Rätsel der Geige. Leipzig 1926.

FUHSE, F., Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Halle 1893.

FURTWAENGLER, A., Neuere Fälschungen von Antiken. Berlin 1899.

FÜHRER durch die Gemälde-Galerie Nr. 596. Viena 1908.

GAN, P., Original, Kopie und Fälschung. Die Umschau, Frankfurt/M 1948.

GANZ, P., Hans Holbein. Dt. Verein f. Kunstwissenschaft, Berlin-Wilmersdorf 1911/14.

GARNIER, E., La Porcelaine tendre de Sèvre. Paris f.a.

GETTENO, V.R.Y., The use of Methyl Methacrylate in the preparation of specimens of friable materials. 1940.

GHIBERTI, L., Denkwürdigkeiten. Berlin 1912.

GLASER, Curt, Die Graphik der Neuzeit. Berlin 1922.

GLÜCK, G., Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Jahrbuch der kunsthist. Sammlung

des ah. Kaiserh. Viena f.a.

GODLEY, John, Master art forger. Wilfried Funk. New York 1951.

GOLDSCHMIDT & K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Berlin 1934.

GRAESSE, G. Th., und JAENICKE, F., Führer für Sammler von Porzellan etc., ediţie revăzută de E. Zimmermann, Braunschweig 1953.

GRAEVEN, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Rom 1898.

GROSS, Hans, Der Raritätenbetrug. Berlin, 1901.

GUHL-ROSENBERG, Künstlerbriefe, Ed. a II-a, Berlin 1880.

HAGEMANN, M., Allg. Betrachtungen über Kunstfälschungen. Kriminalstatistik, 1938.

HAMPE, Th., Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance. Leipzig 1904.

HANSEN, Fritz, Gefälschte Kunstwerke. Das Wissen, Berlin 8/1921.

HAVARD et VACHON, La Manufacture nationale de Sevres.

HEINECKEN, Dictionnaire des artistes. Leipzig 1778/90.

HEIDRICH, E., Dürers schriftlicher Nachlass. Berlin 1920.

HEINEMANN-FLEISCHMANN, Sammlung Schloss Rohoncz.

HINKS, R. P., Catalogue of the paintings in the British Museum. 1933.

HINZE, Erwin, Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Leipzig 1921/31.

HOFSTEDE DE GROOT, G., Kennerschaft. Erinnerungen eines Kunstkritikers. 1931.

HOLLANDA, F., Vier Gespräche über die Malerei. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Viena 1899.

HÖNN, Georg P., Betrugslexikon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen nebst denen darwider guten Theils

dienenden Mitteln entdecket. Ed. a III-a, Coburg 1724.
HOMEYER, C. G., Die Hausund Hofmarken. Berlin 1870.
HOURTICQ, Louis, L'Amateur de Peinture. Paris f.a.
HYLTEN-CAVALLIUS, H., Samlare i Sverige. Goteborg 1910.

IVIGLIA, Giovanni, Cremona, wie es nicht sein soll. Bellinzona-Lugano 1957.

JAHRBUCH der K.K. Zentralkommission. Wien 1911.
JONI, The affairs of a painter. London 1936.
JOUIN, Henry, Maîtres contemporains. Paris 1887.

KINKEL, G., Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876.
KNIESCHEK, Der Streit um die Königinhofer und Grünberger Handschrift. Praga 1888.
KÖNIG, A., Versuch einer historischen Schilderung der Hauptveränderungen der Religion, Sitten, Gewohnheiten, Künste, Wissenschaften etc. der Residenzstadt Berlin seit den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1786. Berlin 1793.
KOCH, Guenther, Kunstwerke und Bücher am Markte. Esslingen a. N. 1915.
KÖTZSCHKE, R., Die Entstehung der Volkswirtschaft. Leipzig 1919.
— Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters. Jena 1924.
KRAUSE, E., Die Wiedererweckung verwischter Münzgepräge. Prometheus, Viena 1897.
KRIS, E., Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst der italienischen Renaissance. Viena 1929.
KRISTELLER, P., A travers cinq siècles de gravures. Paris 1903.

LAMBERT, Pierre, Seeing old paintings as they were originally painted. Scientific American. I./1922.
LANGE, Konrad, Der Schlafende Amor des Michelangelo,

Leipzig 1898.

LARGUIER, Leo, Le Pere Corot. Paris 1931.

LAUFFER, Otto, Meisterzeichen und Beschau. Festgabe für Karl Koetschau. Düsseldorf 1928.

LAURIE, A. P., The Brushwork of Rembrandt and his school 1932.

— New light on old masters. 1935.

— The pigments and mediums of the old masters. London 1914.

— A new way of detecting art forgeries. Scientific American. III/1914.

LEDIG, G., Kriminologie. 1947.

LEHMANN, H., Die Vorläufer der Altertumssammler bis zum Schlusse des Mittelalters. Neue Zürcher Zeitung din 16., 17., 18., 21 ianuarie 1918.

LENZ, Adolf, Die Fälschungsverbrechen in dogmatischer und rechtvergleichender Darstellung. Stuttgart 1897.

LEPORINI, H., Der Kupferstichsammler. Berlin 1924.

LEROUX, D., La vie de Bernard Palissy. Paris 1927.

LICHTWARK, A., Aus der Praxis. Berlin 1902.

LIEB, N., Meisterwerke Augsburger Goldschmiedekunst. Sonderausstellung Lindau, Städt, Museum, 1950.

LILL, G., Hans Fugger (1531-1598) und die Kunst. Leipzig 1908.

LIPPMANN, F., The art of wood-engraving în Italy in the XV century. London 1888.

LISZT, F. v., Ober die Ruhmsucht als Verbrechensmotiv. Aufsatze und Vorträge, Vol. II. Berlin 1904.

LOESCHKE, S., Lampen aus Vindonissa. Zürich 1919.

LÖFFLER, Prof. Dr. K., Gefälschte. Bücher. Die Bucherstube, München 1923, Vol. II.

LOESCH, H. v., Die Kölner Zunfturkunden. Düsseldorf 1907.

LOERSCH, H., Die Rolle der Aachener Goldschmiedezunft vom 16.4.1573. Leipzig 1890.

LÜTGENDORF, W. L. v., Die Geigenund Lautenmacher vom

Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1904 şi 1922.

LUGHT, Fritz, Les marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921.

LUSCHIN v. Ebengreuth, H., Allgemeine Münzkunde und Geldgeschichte des Mittelalters und der neueren Zeit. München 1926.

MAASSEN, Pseudoisidorische Studien. Wien 1865.

MACLAGAN, Sir Eric, Ivoires faux, Fabriqués à Milan au debut du XIXe siècle, Arethuse, vol. I. 1923/1929 I.

MAILFERT, André, Au pays des antiquaires. Flammarion. Paris 1935.

MAYER, H., Das Strafrecht des deutschen Volkes. 1936.

MEDER, Josef, Dürer-Kopisten und Dürer-Kopien. Der Kunstwanderer, IV, 2/1922, Berlin.

— Fälschungen von Handzeichnungen und graphischen Blättem. Wien 1921.

MEISSNER, W., Kriminologische Betrachtungen zur Bekämpfung des Kunstfalschertums. DJ 1943.

MENDAX, Fritz, Aus der Welt der Fälscher. Stuttgart 1953.

MERKEL, Adolf, Kriminalistische Abhandlungen. Die Lehre vom strafbaren Betrug. Leipzig 1867.

MEZGER, E., Probleme der strafrechtlichen Zurechnungsfähigkeit. 1949.

MICHIELS, Marcanton, Notizia d'opere del disegno. Anonimo Morelliano. Th. Frimmel. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Viena 1888.

MIREUR, H., Dictionnaire de Ventes d'art. Paris 1902.

MÜLLER, W. Y., Die Kunst Ferdinand Hodlers II. Zürich 1941.

MÜLLER, Karl, Betrügereien und Fälschungen im Mittelalter. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, f.a.

NAGLER, G. K., Neues allgemeines Künstlerlexikon. München

1835.

NEUBURGER, A., Daktyloskopie von Gemälden. Der Sammler, 1921.

NEUBURGER, Alfred, şi GROSSMANN, Hermann, Die synthetischen Edelsteine, ihre Geschichte, Herstellung und Eigenschaften. Berlin 1918.

— Kunstwissenschaftliche Kriminalistik. Welt und Wissen.21.1.1922.

NOBILI, Ricardo, The gentle art of faking. Florenţa 1922.

NICOLINI, F., L'Arte napolitana del Rinascimento. Rinascimento 1925.

ORTLOFF, Hermann, Fälschung, Betrug. Jena 1862.

PANOFSKY, Erwin, Kopie oder Fälschung? Zeitschrift für bildende Kunst, 1927/28.

PAPINI, Giovanni, Michelagnolo und sein Lebenskreis. Düsseldorf 1952.

PARS, H. H., Pictures în Peril. Oxford University Press. New York 1957.

PASSERI, J. B., Lucernae fictiles Musei Passerii. Pesaro 1739.

PETTENKOFER, Ober Olfarbe. Braunschweig 1869.

PINDER, W., Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924.

POMP, A. E., Kopie oder Fälschung? Zeitschrift für bildende Kunst, 1928/29.

— Fälschlich Michelangelo zugeschriebene Zeichnungen. Zeitschrift für bildende Kunst, 1927/28.

PORCHER, J., Melanges offerts à A. Lefranc. 1936.

PORKAY, Martin, Auf dem Karussell der Kunst. München 1956. în ediţia autorului.

PORKAY, Martin, Der Drost-lose Rembrandt. München 1961, tipărit ca manuscris.

— Die Abenteuer zweier unechter Rembrandts. München 1963.

PROPERT, J. L., History of miniature art. London and New York 1887.

PÜTTER, Joh. St., Der Büchemachdruck nach ächten Grundsätzen des Rechts. Gottingen 1774.

RIFF, Adolphe, L'orfevrerie d'étain en France. Strasbourg 1925/26.

RÖNER, Erich, Einiges von Fälschungen. Faust — Das Sammlerkabinett. Berlin 1922/VII.

ROBAUT, A., L'oeuvre de Corot. Paris 1905.

RORIMER, J. J., Ultra-violet Rays and their use in the examination of works of art. New York 1931.

ROBERTS, W., Memorials of Christies, London 1897.

SANDRART, J. v., Academie der Bau-, Bildund Mahlereykünste von 1675. Ediţie princeps Nürnberg f.a. Reeditat de Peltzer, 1925.

SAUER, H., Die Archaischen, Etruskischen Terrakott-Sarkophage. Rendsburg 1930.

SCHMID, H. A., Der Kunstbetrug, seine Entlarvung und Bekämpfung. Zürich 1941.

SCHLOSSER, J. v., Die Kunstund Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908.

SCHMIDT, Robert, Verfälschte Mobel. Der Kunstwanderer. Berlin, 1.9.1919.

— Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel. München 1925.

SCHÖNBERG, G., Zur wirtschaftlichen Bedeutung des deutschen Zunftwesens. Berlin 1868.

SCHUCHHARDT, Carl, Echte und Falsche Merovingische Goldsachen. Der Kunstwanderer. Berlin 1920, I. /2. III.

SCHÜLLER, Sepp, Falsch oder echt? Bonn 1953.

SCHWENKE, P., Gutenbergs zweiundvierzigzeilige Bibel. Zentralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig 1923.

SCOTT, F. J., Portraitures of Julius Caesar. New York. 1903.

SEELIG, E., Kunstwerkfälschung. 1940.

SEELMANN, Theo, Unechte Kunstwerke. Universum 1892/93, Stuttgart.

SMITH, Catalogue raisonne. London 1831.

SPRINGER, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1908.

STANGE, Alfred, Der Schleswiger Dom und seine Wandmalereien. Berlin 1940.

STANISLAUS, Jul., Histoire et Fabrication de la Porcelaine Chinoise, Paris 1856.

STRONG, E., Art in Ancient Rome. New York 1928. Roma 1929.
Süddeutsche Monatshefte. Fälschungen. München 1936.

Technische Mitteilungen für Malerei, Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für rationelle Malverfahren. München f.a.

THAUSING, M., Zur Fälschung alter Kunstwerke. Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884.

— Albrecht Dürer, Leipzig 1882.

THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der Künstler. Vol. 27. Leipzig 1907.

THOMPSON, D. V., The Materials of Medieval Painting. London 1936.

TSCHUDI, H. v., Kunst und Publikum. Berlin 1899.

ULITZSCH, Ernst, Autographenfälschungen. Der Sammler. Berlin, 23.5.1921.

ULMER, E., Urheber-und Verlagsrecht. 1951.

UNOLD, M., Über die Malerei. 1948.

Vals of echt, Stedelijk museum Amsterdam, cat. 96.

VANINO, Dr. L., Die Hauptsachen der organischen Chemie.

Ediţia 6. Stuttgart 1933.

VERSTER, A. J., Tin door de eeuwen. Amsterdam 1954.

VALENTINER, W. R., Art în America, New York 1913.

VIERKANDT, A., Gesellschaftslehre. Ediţia a II-a. Stuttgart 1928.

VOLLARD, Ambroise, Erinnerungen eines Kunsthändlers. Ullstein-Buch Nr. 134. Berlin 1957.

WACKERNAGEL, M., Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Leipzig 1938.

— Giovanni della Palia, der erste Kunsthändler. — Die Kunst, Anul 73. München 1936.

WAGNER, Dr. Hans, Die Körperfarben. Wissenschaftliche Verlagsanstalt, Stuttgart 1928.

WALDMANN, E., Der Sammler. Berlin 1920.

WASIELEWSKI, J. W. v., Die Violine und ihre Meister. 1869.

WASSERSCHLEBEN, Beiträge zur Geschichte der falschen Dekretalen. Breslau 1844.

WEBER, H. v., Grundriß des deutschen Strafrechts. 1948.

WEIJERMANN, De levensschrijvingen der nederlandsche Konstschilders, Vol. I. f.a.

WILD, A. M. de Vermeers Technik. f.a.

— The Scientific Examination of Pictures. London 1929.

— Naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung. 1931.

WISSEL, R., Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit. Berlin 1929.

WOLF, E., Vom Wesen des Täters. Tübingen 1932.

WOLF, G. J., Bilderpreise einst und jetzt. Die Kunst, München 1912/5.

ZULCH, W. K., Frankfurter Künstler 1223-1700. Frankfurt/M 1935.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

(Ilustraţiile fără sursa indicată provin din arhiva autorului)

1. Iulius Caesar — achiziţionat de British Museum, în 1818, drept un original roman. Fals clasicist de la sfîrşitul secolului XVIII, învechit artificial.

Foto: *British Museum*

2, 3. *Stînga:* Papa Leon X. Pictură de Rafael (stînga: Cardinalul Giulio de Medici; dreapta: Cardinalul Ludovico de Rossi). (Palazzo Pitti, Florenţa). *Dreapta:* Papa Leon X. Copie executată de Andrea del Sarto (Museo Nazionale, Neapole).

4. Thomas de Keyser: Mamă şi copil. Fals, sec. XIX (proprietate particulară). Falsificatorul a combinat aici «Portret de copil» de Govaert Flinck (1641) şi «Portretul unei doamne» de Ferdinand Bol (1616-1680), realizînd un Thomas de Keyser fals.

5. *Sus:* Govaert Flinck — Portret de copil (Mauritshuis, Haga).

6. *Jos:* Ferdinand Bol: Portretul unei doamne (Colecţia Capt. Holford, Londra).

7. «Flautist», fals din sec. XIX în stilul frescelor romane (British Museum).

Foto: *British Museum.*

8. Bartolomeo Veneto (1502-1530): Portret de bărbat (înainte în Muzeul de Arte Frumoase, Budapesta). Expertizat de Wilhelm von Bode ca operă autentică a lui Veneto. După Porkay, pictat pe o pînză din secolul XVII, maruflată magistral pe un panou de lemn din sec. XV.

9. Semnătură: «Rondul de noapte» (Rijksmuseum, Amsterdam).

Semnătură: «Moise spărgînd tablele legii» (Berlin).

Din 1642 pînă în 1659 semnătura lui Rembrandt s-a modificat simţitor. Schimbarea, sesizabilă şi cu ochiul liber, a scrisului este şi mai revelatoare pentru grafolog. Autentificarea unei semnături este totuşi foarte dificilă, deoarece schimbările treptate ce survin în cursul anilor nu sînt legate de intervale de timp precis delimitate care să permită o datare, ci sînt condiţionate şi de dispoziţia, starea sănătăţii şi variaţiile temperamentale ale artistului.

10. Elemente de expertiză la cercetarea falsificării unui tablou al pictorului animalier elveţian Johann Rudolf Koller (1828-1905) (v. semnătura).

— Conturul exterior: limita dintre suprafaţa curăţată şi stratul de culoare rămas intact.

— Conturul interior: limita dintre vopseaua înmuiată pe jumătate şi porţiunea cu vopseaua aproape integral îndepărtată. Semnele punctate: particule de vopsea, descoperite cu microscopul, rămase din vechea semnătură «O. Gebler» (Friedr. Otto Gebler, 1838-1917). — Negru: semnătura falsă «R.K.» şi «70», pictate deasupra, cu scrisul pătat caracteristic care rezultă din pictarea pe un strat de vopsea neomogen şi inegal înmuiat.

11. Falsificarea unei semnături prin înlocuirea lui «LR» (Leopold Robert) cu «FB» (Frank Buchser). Rezultatele examenului cu lampa de cuarţ §i microscopul. — a) Semnătura veche «LR» răzuită. Părţile haşurate reprezintă aglomerări de vopsea, care au rezistat operaţiei, b) Semnătura nouă «FB». Părţile negre: aglomerări de vopsea, c) Aglomerări de vopsea nouă pe cea veche (b) pe (a). Înscrierea noii semnături «FB» peste cea îndepărtată «LR» (Ca şi elementele de expertiză în cazul Koller, după Marcel Fischer, «Betrügerischer Kunsthandel» [Comerţul de artă fraudulos], Zürich, 1948).

12. Radiografia părţii reprezentînd capul şi gîtul falsului El Greco.

Apare o imagine a Sfîntului Ioan creată în sec. XVIII, peste care s-a pictat chipul Sfîntului Petru.

13, 14. *Sus:* Un Greco fals care a luat naştere pe baza Sfîntului Petru (Escorial) creat de maestru în jurul anului 1607*. Jos:* Pe baza fotografiei cu raze X a fost îndepărtat, pas cu pas, stratul de vopsea de deasupra.

Sub porţiunea de la ceafa apare chipul Sfîntului Ioan.

Fotografii: *Institutul Doerner, München*

15, 16. Rubens îl copiază pe Tiţian.

Sus: Tiţian «Adorarea Venerei» (Bahanală) (Prado, Madrid). *Jos:* Rubens «Adorarea Venerei» (Muzeul Naţional, Stockholm).

17, 18. Jacob Jordaens: Adam şi Eva în Paradis.

Imaginea de sus este o reprezentare dulceaga de care Jordaens nici n-ar putea fi învinuit. Nu este însă vorba de un fals, ci de o restaurare care a degenerat în repictare. Fotografia de jos arată tabloul original al lui Jordaens, eliberat de toate adaosurile ulterioare. (Muzeul de Arte Frumoase, Budapesta).

Fotografii: *Porkay*

19, 20. Giovanni Bellini: Praznicul zeilor. (Galeria naţională de Artă, Washington, colecţia Wide).

Jos: Giovanni Bellini: Praznicul zeilor. Radiografie. Suprafeţele pictate apar în negativ. John Walker a realizat această imagine executînd 30 de radiografii parţiale. El a ajuns la concluzia că tabloul lui Bellini a fost repictat de Tiţian, al cărui penel a putut fi identificat ştiinţific.

Fotografii: «*. Bellini and Titian at Ferrara*»,

Phaidon Press, *Londra 1956.*

21, 22. Copierea servilă a maeştrilor era considerată absolut admisibilă: *Sus:* Copie contemporană a «Praznicului zeilor» de Bellini şi Tiţian (Castel Sant'Angelo, Roma).

Jos: Copie contemporană a «Praznicului zeilor» de Bellini şi Tiţian (înainte în colecţia Italico Brasso, Veneţia).

23. Triptic, şcoala sieneză, sec XV. Figura cavalerului este o imitaţie după «Madona cu sfinţi» de Matteo Giovanni (1430-1495). Probabil un fals de dată recentă.

24. Radiografia tripticului de alături. Cuiele fabricate de maşină sînt uşor de recunoscut. Tot atît de noi sînt şi balamalele. Culorile şi ornamentaţia în aur fuseseră aplicate pe lemnul mîncat de carii *înaintea* executării lucrării.

Fotografii: *Conrtauld Institute of Art, Londra.*

25, 26. *Stînga:* Decapitarea Sf. Ioan Botezătorul. Gravură în lemn de Dürer. *Dreapta:* Decapitarea Sf. Ioan Botezătorul. Fals de Marcantonio Raimondi, cu folosirea iniţialelor lui Dürer.

27, 28. Albrecht Dürer (Atelier); Altarul Paumgartner, aripa. dreaptă (München, Vechea Pinacotecă).

Stînga: Aspectul iniţial. *Dreapta:* Aspectul înainte de îndepărtarea decorului adăugat de Johann Georg Fischer (pe la 1614).

29, 30. *Sus:* Sf. Mihail luptînd cu balaurul. Gravură în lemn din *Apocalipsul* lui Albrecht Dürer. *Jos:* Sf. Mihail luptînd cu balaurul. Relief pe altarul principal din Reisbach de Stephan Rottaler. Pe la 1520. (Fragment).

31. Jan van Eyck: Portret de bărbat. Identificat de M. Porkay ca fals provenit dintr-un «atelier» vienez (Pagina de titlu a Prospectului Muzeului din Budapesta).

32, 33. Marca de verificare a breslei sculptorilor din Antwerpen. Marca de garanţie a breslei sculptorilor în lemn din Bruxelles.

34. Sf. Gheorghe şi balaurul, sculptură în lemn, Lyon — «Capodoperă din secolul XVI». Fals din secolul XIX.

35, 36, 37. De trei ori Sebastian. Mijloc: gravură în cupru a maestrului «E.S.» (Cabinetul de stampe, Berlin). *Stînga:* Sculptură pe la 1490-1500. Capela din Ersheim, Hirschhom pe Neckar. *Dreapta:* Sculptură pe la 1480, provenienţă necunoscută. (Col. particulară).

38. Fierul plat, maiul şi cuţitul de cioplit erau folosite pentru lucrul amănunţit (după Hubert Wilm, «Die gotische Holzfigur»).

39, 40. Maica Domnului şi Pruncul Isus. Fildeş. Triptic, secolul XIII, şcoala franceză. (Stînga: închis, dreapta: deschis). Cu prilejul expertizei, specialiştii muzeului Luvru au identificat preţioasa piesă drept un fals reuşit, confecţionat în secolul XIX. Balamalele fuseseră lucrate în stilul şi tehnica goticului timpuriu, găurile s-au dovedit însă a fi fost perforate cu maşina.

41. Tiara lui Saitaphernes. Lucru manual în aur masiv. Achiziţionat de Muzeul Luvru drept capodoperă din secolul al II-lea î.e.n., pentru 200.000 de franci aur. Ca autor s-a prezentat aurarul Ruchomowski de la Odesa.

42, 43. Cupă (Rhyton) din aur masiv. Revendicat de asemeni de Ruchomowski ca operă proprie. Contradicţiile ornamentale dovedesc că nu putea fi vorba în nici un caz de o lucrare antică

(Colecţia Reitlinger).

44. Bust de teracotă. Şcoala italiană, secolul XV. Lucrarea «de maestru» a lui Giovanni Bastianini (1830-1868).

45. Bastianini: Marsilio Ficino. După o sculptură a lui Andrea di Piero Ferrucci din Domul de la Florenţa.

46. Lucrezia Donati. Bust de marmoră în stil Quattrocento, pastişă de Bastianini.

47. Colier antic, aur masiv. Aceeaşi provenienţă ca a grupului Achile şi Minerva. (Nr. 49.).

48. Dossena: Fîntînă cu Fecioara. Marmură.
Foto: *Dr. Ham Ciirlis, ciclul de filme «Mîini creatoare»*, *Berlin f.a.*

49. Achile şi Minerva, aur cizelat. Imitaţie de sculptură antică, secolul XIX.

50. Dossena: Fecioara cu Pruncul. Marmură.

51, 52. Dossena: Fecioara cu Pruncul. Reliefuri în teracotă.
Foto: *Dr. Ham Ciirlis, Ciclul de filme «Mîini creatoare»*

53. *Sus:* Secerători în lanul de grîu. Original de Vincent van Gogh (aflat înainte în Galeria Naţională — Berlin). *Dedesubt:* radiografia originalului, executată de Kurt Wehlte.

54. *Sus:* Secerători în lanul de grîu. Un fals Vincent van Gogh (provenit din Galeria Wacker, Berlin). *Dedesubt:* radiografia falsului executată de Kurt Wehlte. — Radiografia originalului arată maniera largă, sigură a picturii lui van Gogh, pe cînd radiografia falsului

relevă o manieră confuză de a picta. Întrucît radiografiile tuturor van Gogh-urilor de Wacker prezentau aceleaşi caracteristici, care le deosebeau de lucrările originale ale lui van Gogh, n-a mai rămas loc pentru îndoială.

Foto: *Kurt Wehlte.*

55. Gerard Terborch sau Ter Borch (1617-1681). Portret de bărbat. Pictat de van Meegeren pe la 1935/36. Nesemnat. Confiscat ca proprietate a acestuia.

56. Frans Hals (1580/84-1666): Femeia care bea. Semnat «F.H.», Pictat de van Meegeren pe la 1935/36.

Confiscat ca proprietate a pictorului.

Foto: *ACL, Bruxelles.*

57. Şasesprezece semnături incontestabil autentice ale lui Vermeer, spre comparaţie cu semnăturile «Vermeer» de pe tablourile lui van Meegeren.

58. Isus între cărturari. Ultimul şi cel mai slab «Vermeer» al lui van Meegeren, pictat în închisoare.

Foto: *Keystone.*

59. Vermeer: Pelerinii la Emmaus. Tablou de Han van Meegeren.

Foto: *ACL, Bruxelles.*

60. Cina cea de taină. Tablou de Han van Meegeren. Semnat. Pictat pe pînza unei picturi de A. Hondius 1638-1691 (?).

Foto: *ACL, Bruxelles.*

61, 62. Cupe şi farfurii de cositor cumpărate de van Meegeren spre a-l servi ca model pentru tablouri «Vermeer». O cupă şi

farfuriile pot fi recunoscute dintr-o privire în «Cina cea de taină» de Meegeren. *(După A.B. de Vries, «Jan Vermeer van Delft»*, *Londra 1948*, *şi prof. dr. Coremans*, *«Van Meegerens faked Vermeers and de Hooghs»*, *Londra şi Amsterdam).*

Fotografii: *ACL, Bruxelles.*

63. Van Meegeren: Autoportret. O autodemascare de-a dreptul stranie a unui falsificator de geniu, sau, mai degrabă, a unui posedat (document inedit).

Foto: *Proprietate particulară.*

64. Gustave Courbet: «Fată dormind» (fost la Muzeul de Artă, Basel).

Fals creat prin 1880-1885. Abstracţie făcînd de disproporţia dintre cîine şi figura fetei şi de compoziţia slabă, falsul a putut fi dovedit şi empiric: pantofii corespund unui model care nu fusese încă realizat pe vremea lui Courbet.

Foto: *Kunstarcbiv Arntţ, Huag.*

65. Cînd anul este indicat, se pot recunoaşte anumite caracteristici tipice ale iscăliturii lui Corot. Semnăturile fără dată exclud aproape cu desăvîrşire stabilirea autenticităţii.

66. Malskat: «Curcan din Evul Mediu timpuriu». Pictură murală din Catedrala de la Schleswig, care a dus la descoperirea falsului.

Foto: *Fred Ibrt.*

67. Malskat: «Fecioara cu Pruncul» (pictată cu o jumătate de mileniu *după* epoca stabilită prin expertiză).

Foto: *Fred Ibrt.*

68, 69. *Sus:* Adolph Menzel: Plimbare în grădină. Fragment, ulei (Kunsthalle, Bremen) — *Jos:* Ferdinand Heilbuth, Plimbare în

grădină. Fragment, guaşă (Colecţie particulară, Frankfurt).

70. Hans Blum: Portretul unui «Funcţionar de intendenţă bavarez». În interval de trei ani acesta s-a transformat în «Portretul unui ofiţer bavarez» de Wilhelm Leibl şi a înregistrat o urcare a preţului de la cca 600 la 125.000 mărci.

Foto: *Kunstarchiv Arntz, Haag.*

71. Varietatea semnăturilor lui Menzel face aproape imposibilă stabilirea autenticităţii cu mijloacele grafologiei.

72, 73. Ce dezvăluie radiografia falsului tablou Rembrandt (il. nr. 75), inspirat de «Portretul aurarului Harmen Doomer» (Metropolitan Museum of Art, New-York) — operă originală a maestrului, creată pe la 1640. Pictura de dedesubt este clar vizibilă: Este portretul lui Johann Georg Müller din secolul XVIII.

74. Acelaşi tablou, de pe care stratul superior a fost fragmentar îndepărtat, pe baza radiografiei. Ochii, peruca, braţul şi mîinile domnului Müller ies la iveală.

Fotografii: *Institutul Doerner, München.*

75. «Rembrandt»: Autoportret. Îndepărtat dintr-o colecţie particulară din Zürich, fiind un fals.

Foto: *Porkay.*

76. Pretins «Autoportret» de Rembrandt, pastişa unui pictor necunoscut cam din epoca lui Rembrandt (fost în colecţia Heugel, Paris).

F o t o: *Porkay.*

77. Autoportret de Rembrandt (înainte în colecţia contelui Esterhazy). Foto: *Porkay.*

78. Coperta Catalogului Galeriei Bauzá, din Palma de Mallorca editat pentru vizitatorii expoziţiei în scopuri de binefacere a «comorilor de artă» din Mallorca. Catalogul conţine, în text şi ilustraţie, aşa-numitul «Rembrandt» de la Stuttgart, care la ora aceea era păstrat, conform asigurărilor date de vînzătorul Speelman, într-un safe de bancă în Elveţia.

79, 80. Autoportret autentic al lui Rembrandt. Unul din cele mai valoroase, mai scumpe, mai frumoase tablouri din National Gallery of Art, Londra (stînga). Opera învederată a unui maestru şi o capodoperă totodată, ceea ce nu se aplică fiecărei lucrări a mai marilor picturii, căci nu toate tablourile lor erau capodopere. Acest autoportret este însă de o perfecţiune fără cusur. Dacă o contempli cu veneraţie şi-ţi îndrepţi apoi privirea către aşa-numitul «autoportret» de la Stuttgart (dreapta), îţi apare cu claritate: numai unul dintre cele două tablouri poate fi opera lui Rembrandt. Aşa-zisul «Autoportret de Rembrandt» — numit şi «Autoportret de bătrîneţe» — care mai atîrnă şi azi pe un perete al Galeriei din Stuttgart, prezintă în mod bătător la ochi greşeli de tehnică picturală pur şi simplu de neconceput la unul din cei mai mari pictori al tuturor vremurilor. Această lamentabilă încercare de portretizare nu face faţă unei comparaţii cu autoportretul într-adevăr sublim din National Gallery of Art de la Londra. Nemaivorbind de faptul că pretinsul «Rembrandt» de la Stuttgart nu-ţi arată decît ceea ce vezi cu ochiul liber... Foto: Jero*nimo Juan, Tous.*

81, 82. Fotografia executată cu raze infraroşii a splendidului autoportret al lui Rembrandt (stînga), pe care National Gallery of Art de la Londra a avut bunăvoinţa să-l pună la dispoziţie pentru publicare, devine cutremurător de concludentă abia comparînd-o cu fotografia la lumina fluorescentă, din dreapta, a pretinsului «Rembrandt» de la Stuttgart.

Nimic din jalnicele retuşuri, «punctări», repictări de mai mică sau mai mare întindere. Nici urmă de o beretă adăugată. Ambii ochi desăvîrşiţi. Fotografia la lumină fluorescentă (dreapta), de-a dreptul demascatoare, a fost executată de profesorul Wehlte la Stuttgart. Ea dezvăluie nemilos ceea ce în expertiză este numit, cu toată prudenţa «intervenţii mai vechi», de pe urma cărora tabloul «a suferit neîndoios ca efect». Să se compare îndeosebi ochiul stîng plin de viaţă din tabloul autentic cu cel parcă tumefiat din tabloul de la Stuttgart.

Foto: *National Gallery of Art, Londra.*

83, 84. Fragment al feţei capodoperei londoneze (stînga). Cracluri din cele mai fine. Trăsătură de penel de maximă limpezime şi nobleţe. Anatomie desăvîrşită. Alături (dreapta), un fragment al feţei din aşa-zisul «Rembrandt» de la Stuttgart. Ochii? Craclurile? Din nări iese o mustaţă. Anatomie?

85. «Marele războinic», preamărit drept capodoperă a artei etrusce, s-a dovedit a fi un fals de-a dreptul genial, modelat de olarul italian Alfredo Fioravanti.

86. Dovada falsificării sculpturilor «etrusce» a furnizat-o însuşi falsificatorul, signor Fioravanti: degetul mare lipsă al unuia din cei trei războinici.

87. Cei doi Picasso (la stînga cel fals) la expoziţia Muzeului Fogg.

88, 89. Renoir: Jeunes filles au piano, original, Paris, Musée du Jeu de Paume (stînga). — Fotografia din dreapta reprezintă un fals aflat în posesia unui colecţionar parizian.

Fotografii: *M. Micol*, *Paris.*

90. Cele patru etichete de maestru sînt reproducerile unor *originale.*

Este fără discuţie limpede, că asemenea tipărituri pot fi reproduse fără dificultate.

Fotografii: *arhiva autorului.*

91, 92. Decenii de-a rîndul, unul din cele mai frumoase tablouri ale picturii engleze de la sfîrşitul secolului XVIII, «Misses Payne» de Sir Joshua Reynolds, a atîrnat în Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, ca portretul a două tinere doamne (stînga). Căci un restaurator excesiv de zelos a făcut-o să dispară din lucrarea originală pe bunica care priveşte cu drag cele două tinere cîntînd la spinetă. Probabil i se păruse că imaginea bătrînei distonează cu cele două chipuri drăgălaşe de fată. (Imaginea din dreaptă). Este însă tot atît de posibil ca restauratorul să fi retuşat pînă la dispariţie cel de al treilea personaj din însărcinarea posesorului. Asemenea modificări se descoperă, din păcate, arareori. Eliminarea lor întîmpină serioase dificultăţi.

Fotografii: *Trustees de Lady Lever Art Gallery*, *Port Sunlight.*

93. Sculptorul în lemn Joseph Rifesser din Tirolul de Sud cu două Madone create de el. Cazul Rifesser reprezintă un caz analog cu al lui Dossena. Una din figurile sale de Fecioară a fost vîndută de către negustorul de antichităţi Josef Auer, prin intermediul cunoscutei case de licitaţii vieneze «Dorotheum», ca o sculptură medievală autentică. Rifesser nu ştia nimic de abuzul practicat cu rezultatele muncii sale. Auer a fost condamnat la un an închisoare.

94. O altă «Fecioară gotică» a lui Rifesser.

95. Pentru «portretul» de mai sus de «Hans Holbein» imitatorul a împrumutat capul tabloului berlinez şi mîinile celui vienez. Deşi acest fals prin combinare se trădează la prima privire prin maniera

banală de pictare, prin fondul străin de ansamblu, prin tratarea neglijentă a amănuntelor, el a găsit totuşi un cumpărător credul (Col. particulară). Foto: *Gemeente Musea van Amsterdam.*

96, 97. Cele două portrete *(sus:* înainte, Muzeul German, Berlin; *jos:* Muzeul de Istoria Artei, Viena) se datoresc lui Hans Holbein. Redarea magistrală a esenţialului în chipul omenesc şi execuţia îngrijită a costumelor şi detaliilor bucură ochiul privitorului.

Fotografii: *Gemeente Musea van Amsterdam.*

98. Anton Raphael Mengs (1728-1779): Madona cu Pruncul şi putti (operă de tinereţe) (probabil de Carlo Maratti, 1675-1713). (Fotografie normală la lumina zilei. Fără semnătură.).

99, 100, 101, 102. Tabloul a fost examinat folosindu-se patru tehnici de fotografiere, din care au rezultat diferite suprapictări. *Stînga sus:* Radiografie. Faţa este mult lăţită. Straturile de vopsea apar mai compacte. *Dreapta sus:* Fotografie cu raze infraroşii. În colţul din stînga sus apare semnătura falsificată. «C. Maratti». Expresia feţei este din nou modificată.

Stînga jos: Fotografie la lampa de cuarţ (lumină combinată). Suprafaţa trădează toate urmele de tamponare cu scopul ştergerii unor elemente, semnătura aproape a dispărut.

Dreapta jos: Fotografie combinată cu ecleraj incident suplimentar. Unele pete pălesc, noi straturi de culoare devin vizibile.

103. Velázquez: Cardinalul Borja.

În Institutul de artă Städel din Frankfurt pe Main se află, din 1867, un tablou reprezentînd pe cardinalul Borja (dreapta), considerat întotdeauna un Velázquez (1599-1660) autentic.

În anul 1960 galeria Englert din Frankfurt a prezentat un portret al aceluiaşi cardinal (stînga), care, potrivit expertizei unor specialişti

renumiţi, ar fi «o operă originală caracteristică a lui Velázquez». Istoricii de artă competenţi al Institutului Städel declară că lucrarea expusă la ei «se datorează neîndoios mîinii maestrului» şi consideră, ca şi alţi experţi, referindu-se la unele amănunte bătătoare la ochi, că portretul galeriei particulare este în orice caz «extrem de discutabil».

Excluzînd posibilitatea — cu totul neverosimilă şi pur teoretică — ca Velázquez să-l fi pictat de două ori pe cardinalul Borja, se impune din nou constatarea: savanţi serioşi de valoare cvasi-egală manifestă păreri absolut contradictorii. Cum ar putea să-şi formeze colecţionarul vreodată o părere, dacă experţii se contrazic într-atît? Şi care este într-un asemenea caz situaţia juridică?

Fotografii: *dpa.*

104. Fals, combinat din cele două picturi originale alăturate ale lui Hodler, «Portul Genevei» şi «Panorama Genevei». Comparînd porţiunile însemnate cu săgeţi ale copiei cu originalele, par imediat pregnante imprecizia desenului şi calitatea slabă a muncii copistului; bate la ochi îndeosebi diferenţa calitativă la barca cu pînze ancorată în port. (Din: W. J. Muller, «Die Kunst Ferdinand Hodlers» [Arta lui Ferdinand Hodler], Rascher, Zürich).

105. Hodler: Portul Genevei.

106. Hodler: Panorama Genevei.

CUPRINS